Page 571-82

HISTOIRE

DE LA

TTÉRATURE FRANÇAISE

DU MÊME AUTEUR

Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire (1800-1814). Hachette et Cie.
Ouvrage couronné par l'Académie française.

La Comédie et les mœurs sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848). Fontemoing.
Ouvrage couronné par l'Académie française.

Le Romantisme et la critique : La Presse littéraire sous la Restauration (1815-1830). Société du Mercure de France.

EN PRÉPARATION

Morceaux choisis des grands écrivains français du moyen âge jusqu'à nos jours (Textes spécialement choisis et commentés en vue de la *lecture expliquée*).

HISTOIRE
DE LA
LITTÉRATURE
FRANÇAISE

A L'USAGE

Des classes de Lettres et des divers examens

PAR

CH.-M. DES GRANGES

Professeur agrégé des lettres au Lycée Henri-IV,
Docteur ès lettres.

Quatrième édition revue et corrigée

PARIS
LIBRAIRIE A. HATIER
33, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 33

1910

PRÉFACE

Il existe plusieurs Manuels *d'Histoire de la littérature française, destinés aux écoliers et aux étudiants. Le succès de quelques-uns d'entre eux prouve qu'ils répondaient bien aux désirs des professeurs et des élèves. Mais les programmes se renouvellent ; les méthodes sont en incessante évolution : l'enseignement du français, en particulier, est actuellement l'objet d'une réforme.*

Des tendances pédagogiques actuelles, deux principes semblent se dégager et s'imposer légitimement pour l'avenir : le sens historique, *et la* précision. *De plus en plus, grâce au développement rapide et parallèle des sciences auxiliaires de l'histoire, archéologie, géographie économique, connaissance des mœurs, coutumes, langues soit du passé, soit des peuples voisins, on tend à replacer les œuvres dans le milieu social, politique et artistique où elles sont nées. On ne les isole plus à titre de chefs-d'œuvre et d'exceptions, on les* explique *par les circonstances historiques, on les commente par la biographie et par le mouvement général des idées et des faits.*

*Le professeur et les élèves deviennent, par une conséquence logique de l'*état d'esprit historique, *beaucoup plus exigeants pour la connaissance des œuvres. Ils veulent, si l'on peut s'exprimer ainsi, « savoir ce qu'il y a dedans ». On ne pourrait plus leur imposer de jugements* littéraires *non fondés sur une analyse exacte des*

œuvres. La biographie *de l'auteur, l'*état de la société, les influences étrangères, *sont autant de points sur lesquels il faudra de plus en plus insister. Trop d'excellents ouvrages ne peuvent être utiles qu'aux maîtres qui déjà connaissent les textes. Mais ces textes, en dehors de ceux qui figurent spécialement au programme des classes et des examens, les élèves les ignorent. Or, comment peut-on exiger d'eux qu'ils écrivent une dissertation sur* Rabelais *ou sur* Chateaubriand, *si, d'abord, on ne les a pas informés du contenu de leurs ouvrages? L'auteur d'une* Histoire de la littérature *destinée aux classes ne doit donc y mettre aucune fausse coquetterie. Son livre est un* Manuel, *auquel il faut que l'élève puisse se reporter avant tout pour trouver des* dates, *des* analyses, *des* rapports, — *au lieu de le consulter pour y puiser des* jugements tout faits.

Ce n'est pas que nous nous défendions d'exprimer, à notre tour, notre façon de penser sur tel écrivain ou sur telle œuvre. Nous nous sommes efforcé de le faire avec autant de franchise que d'impartialité, sans oublier jamais, d'ailleurs, que nous nous adressons à des élèves.

Voici donc par quels points cette Histoire de la Littérature française *se distingue des livres analogues :*

1° *En tête de chaque siècle littéraire, figure un* tableau général *de la société, des mœurs, des arts, des sciences,... de manière à planter le décor dans lequel vivront et penseront les grands écrivains du temps. On y joint un court aperçu des littératures étrangères, pour qu'on puisse estimer, siècle par siècle, les influences subies par notre littérature nationale;*

2° *On a développé les biographies des principaux auteurs, pour y bien marquer à quelle date, dans quelles circonstances, chacune de leurs œuvres apparaît ;*

3° *On donne toujours une analyse succincte et précise des ouvrages importants* qui ne figurent pas sur

les programmes des classes. *Ainsi, il paraît superflu d'analyser* le Cid, le Misanthrope, *etc., mais on analyse les principales* Chansons de geste, la Satyre Ménippée, l'Esprit des Lois, l'Émile, le Génie du Christianisme, *etc... Bref, jamais on ne s'est permis de formuler un jugement dont les éléments essentiels n'aient pas été mis sous les yeux du lecteur ;*

4° *A la fin, on présente un* tableau général de l'évolution des genres : *épopée, lyrisme, théâtre sérieux, etc.*

Bref, on s'est efforcé de donner aux maîtres et aux élèves un « livre de bonne foi », d'un maniement sûr et pratique.

On y trouvera toutes les indications bibliographiques nécessaires pour pousser plus loin, en vue d'études personnelles, chacune des questions qui y sont résumées. Une bibliographie complète de la Littérature française *nous manque encore. Mais cette lacune sera bientôt comblée ; elle l'est déjà pour les seizième et dix-septième siècles, grâce à M. G. Lanson, qui a entrepris un* Manuel bibliographique de la Littérature française moderne (1500-1900), *dont les deux premiers fascicules (seizième et dix-septième siècles) viennent de paraître à la librairie Hachette. Ce* Manuel *sera continué, et deviendra l'indispensable instrument de travail de tous ceux qui veulent approfondir une question de littérature française.*

AVIS POUR LA NOUVELLE ÉDITION

Nous tenons à remercier nos collègues de l'enseignement, qui ont accueilli favorablement ce nouveau Manuel. Certaines lacunes et certaines fautes nous ont été signalées ; nous avons tenu compte de ces indications, et la présente édition est à la fois plus correcte et plus com-

plète. La Table des matières, jugée trop succincte, a été développée et est devenue d'un maniement plus commode.

La bibliographie a été mise à jour, et ne cessera de l'être, d'édition en édition. Mais, à quelques-uns qui nous ont fait observer que nous citions trop fréquemment telle série d'ouvrages, et que nous omettions tel travail spécial, nous devons rappeler que ce Manuel est destiné aux étudiants et aux écoliers : notre bibliographie a pour but de leur indiquer les sources biographiques *et* historiques, *ainsi que les recueils de* textes, *beaucoup plus que les discussions entre érudits. Nous pensons cependant n'avoir omis aucun des livres essentiels publiés jusqu'à ce jour sur nos grands écrivains.*

INTRODUCTION

ORIGINES DE LA LANGUE FRANÇAISE

PREMIERS TEXTES

I

Origines et formation.

Le celtique. — Sur la plus grande partie du territoire occupé par les Gaulois, et qui correspond à peu près à la France actuelle, on parlait différents dialectes celtiques. Ces dialectes ne sont représentés aujourd'hui que par le *breton* et le *gaélique* (idiome du pays de Galles), qui en sont dérivés. Le *gaulois* proprement dit, tel qu'il était parlé au moment de la conquête romaine, ne peut être reconstitué : quelques inscriptions, quelques noms géographiques (*Eure, Isère, Durance, Brives, Condé, Verdun, Rouen*, etc.) quelques mots (*arpent, alouette, banne, bec, lieue, marne, sac*, etc), ne permettent guère de se figurer l'ensemble du vocabulaire gaulois, ni l'*esprit* de sa syntaxe. Un fait est certain, c'est que la langue *française* n'est pas sortie de la langue gauloise, mais du latin.

La conquête romaine. — Au second siècle avant J.-C., les Romains, déjà maîtres de l'Espagne, s'emparèrent de toute la région méridionale de la Gaule appelée aujourd'hui Provence (*provincia romana*). La culture latine

fleurit à Marseille, à Aix, à Nîmes, à Narbonne, et remonta jusqu'à Lyon. La forte organisation coloniale des Romains, la création d'écoles, les privilèges qu'ils accordaient à ceux qui parlaient leur langue, la nécessité pour les vaincus de s'en servir dans tous les actes publics, amenèrent promptement la prédominance du latin. Après les conquêtes de César, les mêmes influences s'exercèrent sur toute l'étendue de la Gaule.

Si le *gaulois* eût été fixé par des monuments littéraires, cette pénétration du latin n'aurait été ni si prompte ni si décisive. Mais il se fait entre les langues, comme entre les êtres animés et entre les cellules d'un organisme, une *sélection naturelle*; et le latin *devait* l'emporter sur le gaulois, comme six siècles plus tard il *devait* résister aux langues germaniques. Il a donc été moins imposé par les vainqueurs, que victorieux par lui-même, puisque les conquérants germains l'ont à leur tour subi.

Latin classique et latin populaire. — Le latin se propagea en Gaule sous deux formes. Dans les écoles, dans la société lettrée et administrative, ce fut le latin de Cicéron et de César qui fut appris et parlé; mais dans les classes moyennes et dans le peuple, ce fut celui de la conversation courante et des soldats. A Rome même, il y avait des différences profondes entre ces deux sortes de *latin*, — surtout en ce qui concerne la *prononciation* et la *syntaxe*. Les mots latins, tels que nous les trouvons écrits dans les textes classiques, étaient abrégés ou modifiés par la prononciation courante. Les classiques eux-mêmes admettent à côté de formes comme *sæculum*, *vinculum*... des formes abrégées, *sæclum*, *vinclum*...

La syllabe accentuée prédominait; les syllabes *atones* étaient atténuées et tendaient à disparaître. Dans la syntaxe, le latin parlé usait, beaucoup plus que le latin littéraire, des *prépositions*; celles-ci se substituaient aux *désinences casuelles* pour marquer certains rapports. Pour les verbes, on faisait un plus fréquent emploi des auxiliaires.

Formation populaire. — Ce latin de la conversation et du peuple est celui qui se répandit le plus vite et le plus loin en Gaule. Les Gaulois des hautes classes apprenaient dans

les écoles le latin des classiques, et essayaient de le reproduire dans leurs écrits et dans leurs discours ; mais c'était pour eux une langue artificielle et morte. L'autre latin, toujours vivant, et en évolution continuelle même sur le territoire de l'Italie, fut *parlé* entre Romains et Gaulois. Ceux-ci essayaient de reproduire par la prononciation les mots qu'ils entendaient, et dont ils n'entendaient distinctement qu'une partie. Cette reproduction fut spontanée, directe ; elle se faisait suivant des lois inconscientes, mais fixes, que les grammairiens ont reconstituées après coup, comme les savants constatent celles de l'évolution des espèces animales ou celles des phénomènes physiques. Et de ce lent travail sortit peu à peu la *langue romane* (1), dont les premiers textes apparaissent au huitième siècle.

Les invasions barbares du cinquième siècle ont pour effet de ruiner l'administration et les écoles romaines. Et le latin populaire, déjà en voie de formation *romane*, se substitue définitivement au latin littéraire, même dans les actes publics et dans l'Église.

Lois essentielles de la langue romane. — Les mots latins, reproduits par des Gaulois qui ne les connaissaient pas sous leur forme écrite, avaient pour *noyau* la syllabe accentuée. La règle essentielle dans le passage du mot *latin* à la forme *romane* est donc la *persistance de la syllabe accentuée*. — Quand une voyelle brève précède immédiatement la syllabe accentuée, cette voyelle tombe : *claritátem* donne *clarté* ; et il est certain que les Romains prononçaient déjà *clartátem*. Quand une voyelle *longue* précède immédiatement la syllabe accentuée, cette voyelle est conservée en *roman* : *perégrínum* donne pèlerin. — Dans tout mot latin où l'accent occupe la troisième place, comme dans *claritátem*, la première syllabe porte un accent secondaire qui la préserve : elle est maintenue. Autres exemples : *bonitátem*, bonté; *liberáre*, livrer. — La voyelle

(1) L'espagnol, l'italien, le roumain sont également des langues *romanes*. Le latin populaire a donné sur chaque sol, dans des conditions particulières de climat et de race, une *langue romane* distincte de sa voisine : c'est la loi de *l'adaptation au milieu*.

qui *suit* la syllabe accentuée disparaît ou s'atténue en *e* muet : qu'elle soit finale comme dans : *mortálem*, mortel ; *rósam*, rose ; ou qu'elle soit dans l'intérieur du mot, comme dans : *tábulum*, table ; *móbilem*, meuble. — Enfin, la *consonne médiane*, celle qui sépare deux voyelles dont la seconde porte l'accent tonique, disparaît ou se modifie : *dotáre*, douer ; *secúrum*, sûr ; *delicátum*, délié ; *debére*, devoir.

Déclinaison. — Les substantifs et adjectifs latins se *déclinaient* (cf. langue allemande) ; ils avaient six cas : nominatif, vocatif, génitif, datif, accusatif, ablatif. En *roman* deux de ces cas seulement sont conservés : le nominatif, (*cas sujet*) et l'accusatif (*cas régime*). Le cas sujet du singulier et le cas régime du pluriel sont marqués par un *s* ; le cas régime du singulier et le cas sujet du pluriel n'ont pas *s*. Exemple :

Singulier : *cas sujet* : **murs** (*murus*).
cas régime : **mur** (*murum*).
Pluriel : *cas sujet* : **mur** (*muri*).
cas régime : **murs** (*muros*).

On voit que l's du roman correspond à un *s* du latin Ainsi jusqu'au quatorzième siècle, le français distinguai la *fonction* du mot dans la phrase d'après son *cas*, et pouvait se permettre des inversions aujourd'hui impossibles. Cette phrase : *Le roi tua le lion* prendrait le sens contraire si nous écrivions : *le lion tua le roi*. Au moyen âge, on peut écrire sans changer le sens : *li* (*le*) *reis tua lo* (*le*) *lion*, soit : *lo* (*le*) *lion tua li* (*le*) *reis*, phrase où les désinences casuelles, et non plus la *place*, indiquent le sujet et le régime.

Les cas disparurent de la langue française vers le commencement du quatorzième siècle ; on conserva seulement la forme du *cas régime* pour toutes les fonctions, sujet ou complément. Voilà pourquoi, à partir de ce moment, l'*s* est devenu la marque du pluriel, puisque le cas régime du singulier n'avait pas d'*s*, et que le cas régime du pluriel avait un *s*.

Formation savante. Doublets. — A partir du douzième siècle, certains mots de formation *savante* apparaissent à

côté des mots d'origine populaire. Les *clercs*, ceux qui lisent et écrivent le latin, introduisent dans le vocabulaire français des mots *calqués syllabe par syllabe* sur des mots latins, et dont la désinence seule est française. Ainsi, sur le latin *sollicitare*, ils forment *solliciter*. Le plus souvent, le mot latin ainsi calqué avait déjà donné un mot de formation populaire; il en résulte que deux mots français sont ainsi tirés du même type latin ; ce sont des *doublets*. Les exemples en sont bien connus ; ainsi : *gracilem* donne *grêle* et *gracile* ; *fragilem*, *frêle* et *fragile* ; *advocatus*, *avoué* et *avocat* ; *legalem*, *loyal* et *légal*, etc... Il y a toujours une différence de sens très appréciable entre les doublets; ce qui nous instruit sur le sens également différent qu'un mot latin avait dans le langage usuel et dans les textes littéraires ou officiels.

Subdivisions du Roman. Langue d'*oc* et langue d'*oïl*. Dialectes. — Sur l'immense territoire gaulois, selon les races et le milieu, le *roman* prit des formes variées. Il se subdivisa, d'abord, en deux grands dialectes, la langue d'*oc* et la langue d'*oïl*, ainsi désignés par le mot qui, dans chacun d'eux, signifiait *oui* (*hoc* et *hoc illi*). La langue d'oc se parlait dans la région méridionale, la langue d'oïl, dans la région septentrionale ; une ligne qui irait de La Rochelle à Grenoble, en passant par Limoges, Clermont-Ferrand, Lyon, établirait *approximativement* la séparation des deux langues. Bien entendu, cette séparation est toute conventionnelle : c'est par les nuances intermédiaires de nombreux dialectes locaux que l'on passait de la langue d'oc à la langue d'oïl.

Chacune de ces deux langues se subdivisait elle-même en dialectes : dans le domaine d'oc, on a le *provençal*, le *languedocien*, le *dauphinois*, l'*auvergnat*, le *limousin* ; — dans le domaine d'oïl, le *picard*, le *bourguignon*, le *normand*, le *poitevin*, — et surtout le *dialecte de l'Ile-de-France*. Presque tous ces dialectes sont représentés au moyen âge par des œuvres littéraires. Mais, à partir du quinzième siècle, et surtout du seizième, le dialecte de l'Ile-de-France prend le pas sur tous les autres, et devient la langue centrale et prépondérante. Ce n'est pas qu'il

ait eu, en soi, des mérites supérieurs à ceux du *picard* ou du *normand* ; mais sa situation *politique* de dialecte parlé dans la capitale et à la cour lui donne plus rapidement qu'aux autres un ensemble de qualités : précision, finesse, élégance, clarté, que les autres dialectes perdent au contraire de plus en plus. Si bien qu'à partir du dix-septième siècle, cessant d'être *écrits*, et n'étant plus parlés que par les classes les moins cultivées, le normand, le picard, le limousin, etc... tombent au rang de *patois*.

II

Premiers monuments.

Les Glossaires. — Dès le huitième siècle, la langue latine écrite n'était plus accessible à ceux qui parlaient *roman*. Aussi composait-on de petits dictionnaires ou *glossaires*, à l'usage de ceux qui voulaient lire des textes latins. Il nous reste le *Glossaire de Reichenau* (ainsi nommé de l'abbaye où il fut découvert) et qui appartient à la fin du huitième siècle. On y trouve des mots latins de la *Vulgate* (traduction latine de la Bible par saint Jérôme), en regard desquels est le mot *roman* correspondant. C'est un document très curieux pour la connaissance des origines de notre langue. Un autre *glossaire*, celui de Cassel, contient des mots allemands (tudesques) avec leur équivalent *roman*.

Les Serments de Strasbourg. — Au mois de mars 842, Charles le Chauve et Louis le Germanique s'allièrent contre leur frère Lothaire ; et leurs soldats prononcèrent un serment solennel. Ceux de Charles se servirent de la langue *tudesque* pour être entendus des Germains ; ceux de Louis, réciproquement de la langue *romane*. Le texte de ces serments, premier monument *officiel* des deux langues, nous a été conservé par l'historien Nithard, conseiller intime de Charles le Chauve.

Voici le texte *roman*, et sa traduction en français moderne :

SERMENT DE LOUIS LE GERMANIQUE EN LANGUE ROMANE.

« Pro Deo amur, et pro Christian poblo et nostro commun salvament, d'ist di in avant, in quant Deus savir et podir me dunat, si salvarai eo cist meon fradre Karlo, et in adjudha et in cadhuna cosa, si cum om per dreit son fradra salvar dift, in o quid il mi altresi fazet, et ab Ludher nul plaid nunquam prindrai qui, meon vol, cist meon fradre Karle in damno sit. »

Traduction française.

« Pour l'amour de Dieu, et pour le commun salut du peuple chrétien et le nôtre, dorénavant (*de ista die in avant*) autant que Dieu m'en donne savoir et pouvoir, je défendrai (*eo*, pour *ego*), mon frère Karle que voilà (*cist*, du latin *ecce istum*), et par aide (*adjudha*, du latin *adjutare*), et en chaque (*cadhuna*, du latin *quot una*) chose ainsi qu'on doit (*dift*, *debet*) par devoir (*per dreit*) défendre son frère, à la condition qu'il (en ce que, *in o quid*, *o* pour *hoc*), me fasse de même (*altresi*, de *alterum sic*, la pareille) ; et avec Lothaire je ne prendrai jamais aucun arrangement qui, par ma volonté, soit au préjudice de mon frère Karle que voilà (1). »

On sait que, d'autre part, les soldats de Charles le Chauve prononcèrent leur serment en langue tudesque, et que ce texte est le premier monument de la langue allemande.

Textes des Xe et XIe siècles. — Du dixième siècle, nous avons conservé la *Cantilène de sainte Eulalie* (découverte à Valenciennes, 1837) en 25 vers assonancés ; et la *Vie de saint Léger*, en 240 vers assonancés.

Du onzième siècle, la *Vie de saint Alexis* en 265 vers assonancés.

Ce texte est particulièrement intéressant, d'abord parce que nous possédons, à côté de l'original du onzième

(1) Nous empruntons cette traduction à AUBERTIN, *Origines et formation de la langue et de la métrique françaises*; Belin.

siècle, des remaniements du douzième, du treizième et du quatorzième siècle : on peut suivre d'un manuscrit à l'autre les transformations et les interpolations des *arrangeurs*, et constater la supériorité de la plus ancienne rédaction. — De plus, la *Vie de saint Alexis* témoigne d'un véritable talent narratif, et nous prouve que cet auteur du onzième siècle possédait déjà quelques-unes des qualités essentielles de la bonne littérature française. Si nous avions le texte authentique de telle ou telle Chanson de geste qui ne nous est parvenue que remaniée et gâchée, peut-être y constaterions-nous autant de clarté et de sobre vigueur que dans la *Vie de saint Alexis*.

En elle-même, cette légende est curieuse : Alexis, fils du comte romain Euphémien, épouse une jeune fille riche et noble. Il la quitte le jour même de son mariage, et se réfugie en Syrie, où il se cache parmi des mendiants. Il revient à Rome, se présente chez ses parents, où sa jeune femme est restée. On lui donne la permission de vivre dans un recoin obscur, sous un escalier. Là, il reste dix-sept ans, en butte aux outrages des valets. Enfin, il meurt; et c'est alors seulement que sa famille le reconnaît. La ville de Rome tout entière acclame le nouveau saint, qui est enseveli en grande pompe dans l'église Saint-Boniface.

Nous avons conservé un certain nombre d'autres *Vies de Saints*, qui n'ont pas la même valeur, mais qui contiennent de curieux détails sur les mœurs du temps. On aboutit ainsi aux recueils de contes pieux, tels que les *miracles* de Gautier de Coinci (XIIIe siècle). Mais déjà la grande poésie épique donnait ses plus belles œuvres, et la *Vie de saint Alexis* nous a conduits des origines proprement dites aux Chansons de geste.

PREMIÈRE PARTIE

LE MOYEN AGE

CHAPITRE PREMIER

TABLEAU GÉNÉRAL DU MOYEN AGE

Sommaire : 1° Le moyen âge comprend la période qui s'étend de 842 (*Serment de Strasbourg*) à 1515 (*avènement de François Ier*). — Mais les quatorzième et quinzième siècles doivent être considérés comme *une transition*.

2° La littérature du moyen âge s'adresse à des *auditeurs* plutôt qu'à des *lecteurs* : — nous ne possédons presque jamais, sauf pour les *Chroniques*, les textes originaux, mais des *remaniements* : — nécessité de les replacer à leur *date historique* et dans leur *milieu social* ; — on y trouve déjà toutes les qualités de l'*esprit français*.

3° Les *classes sociales* : comment les écrivains les représentent, et quelle influence elles ont sur eux. — Le *clergé*, l'*aristocratie*, la *bourgeoisie* et le *peuple*.

4° L'*enseignement* : les écoles primaires, secondaires, supérieures ; les collèges, la Sorbonne, les Universités ; les programmes. — Les *manuscrits*.

5° Les *arts* et les *sciences* : l'architecture *art souverain* : le *roman*, le *gothique*. — Le mouvement scientifique, lent mais réel.

6° Les *influences extérieures* viennent modifier ou enrichir l'esprit français : les *Arabes*, la *conquête de l'Angleterre par les Normands*, les *croisades*, le *Midi*, la *guerre de Cent ans*, les *littératures étrangères*.

I. — Grandes divisions du moyen âge.

Dans l'histoire de la littérature française, on désigne sous le nom de *moyen âge* la longue période qui s'étend de 842 (*Serment de Strasbourg*) jusqu'en 1515 environ (avènement de François Ier) ; encore cette dernière date doit-elle être reportée jusqu'en 1548 pour le théâtre (interdiction des *Mystères* par le Parlement). Cette dénomination uniforme, appliquée à plus de six siècles de notre histoire littéraire, est consacrée par la tradition, mais n'en reste pas moins fort discutable. Quelques critiques, entre autres Gaston Paris, ont proposé de réserver l'étiquette « moyen âge » pour les neuvième, dixième, onzième, douzième et treizième siècles, de 842 à 1328 (avènement des Valois), et de grouper à part le quatorzième, le quinzième et la première moitié du seizième siècle, qui formeraient une sorte de *Pré-Renaissance* (1). Gaston Paris en donne d'excellentes raisons (2).

a Dès le début du quatorzième siècle, en effet, la langue française, nous l'avons vu plus haut, subit une modification organique essentielle : elle perd ses *cas*, et elle transforme du même coup sa syntaxe, c'est-à-dire l'*ordre dans lequel elle exprime ses pensées* ; elle devient tout à fait *analytique*, et pourquoi ? sinon parce que l'esprit français sort enfin de ses longs tâtonnements et fonctionne définitivement avec ses qualités nationales : *clarté* et *logique*.

b Les *genres* se modifient : « D'une part, la poésie narrative en vers tarit complètement ; d'autre part, la poésie lyrique revêt des formes toutes nouvelles ; le théâtre prépare sa grande expansion du quinzième siècle ; un genre d'histoire inconnu aux temps précédents apparaît avec Jean le Bel et Froissart (3)... »

Cependant, à séparer les quatorzième et quinzième siècles du moyen âge proprement dit, il y a quelques inconvénients. Si pour la langue une période nouvelle s'ouvre réellement

(1) La plupart des *Manuels* publiés en Allemagne, ont adopté ces divisions.

(2) Voir la préface de son *Histoire de la littérature au moyen âge*, 2e édition, 1890.

(3) Gaston Paris, *Histoire de la littérature au moyen âge*, p. III.

au quatorzième siècle, la question des *genres* est plutôt spécieuse.

a) Le théâtre, qui paraît fournir l'argument le plus positif, se rattache, pour le genre sérieux, au *Mystère d'Adam* (XIIe siècle), aux *miracles de Notre-Dame* (XIIIe et XIVe siècles), au *Jeu de saint Nicolas* de J. Bodel (XIIIe siècle), et, pour le genre comique, aux œuvres d'Adam de la Halle (XIIIe siècle), et, comme nous le dirons en son lieu, à un répertoire aujourd'hui disparu, mais dont l'existence est incontestable.

b) Quant à la poésie lyrique, il n'y a vraiment que des différences de talent à génie entre un Rutebeuf (XIIIe siècle) et un Villon (fin du XVe).

c) Sans compter que ni l'esprit général du moyen âge, ni ses croyances, ni ses méthodes d'enseignement, ni ses mœurs, n'ont essentiellement changé ; il faut attendre les premières années du seizième siècle.

Ainsi, les deux opinions peuvent se soutenir. Nous avons donc cru bien faire, pour faciliter l'usage pratique de ce livre, de conserver la division par genres, dans toute l'étendue de cette longue suite d'années (842-1515 et 1548 pour le théâtre).

II. — **Principes à suivre dans l'étude des œuvres littéraires du moyen âge.**

Mais précisément parce qu'on présente chaque genre dans son développement, des origines au seizième siècle, il faut prévenir le lecteur que l'esprit *historique* doit rester à la base de toutes ses appréciations, et lui bien inculquer, dès le début, quelques principes de critique tout à fait particuliers à l'étude du moyen âge. Nous pouvons les résumer ainsi :

1° D'une manière générale, *cette littérature ne s'adresse pas à des lecteurs, mais à des auditeurs.* De là certains caractères extérieurs, qui choquent nos yeux: l'abus des mêmes *formules de transition*, des *clichés* destinés à évoquer certains personnages ou tableaux de convention, des *négligences* et des *prolixités* qui sentent le bavardage, des *symétries* et des *refrains*, etc. Pour des gens qui ne lisaient pas le texte et qui *ne devaient jamais le lire* (ce qui, aujour-

d'hui, n'est même plus le cas du théâtre), ces défauts passaient inaperçus, et étaient nécessaires.

2° Jusqu'au quinzième siècle, et surtout en poésie, presque aucun ouvrage, à l'exception des *Mémoires* et de certaines *Chroniques*, n'est *original* au sens où nous l'entendons aujourd'hui, ni *ne peut être considéré comme donnant à sa date des indications exactes sur les mœurs et sur les sentiments des contemporains*. Tout sujet épique, lyrique, satirique, dramatique, non seulement est *repris* de génération en génération (ce qui a lieu dans toutes les littératures et dans tous les siècles); mais, pour user d'une comparaison qui rend la chose très sensible, supposez un monument sans cesse refait, où l'on conserve des parties très anciennes, où les styles se juxtaposent et s'amalgament, où la date inscrite par le dernier architecte ne s'applique en réalité qu'à un fronton, à une toiture, ou à un crépissage. Ainsi *la Chanson de Roland*, dans sa forme du onzième siècle, contient des fragments d'une ou de plusieurs rédactions antérieures, qui forment des disparates avec les parties plus récentes. Que sera-ce dans telle *chanson* dont le texte retrouvé est du treizième siècle ! De même pour les différentes branches du *Roman du Renard*, pour presque tous les *fabliaux*, pour la plupart des *farces*. Dans toute cette littérature satirique, il y a un fond de plaisanteries traditionnelles, remontant parfois aux Gallo-Romains et aux Orientaux, faisant allusion à des abus disparus ; à ce fond permanent, on ajoute la critique de certains abus actuels ; on mélange le tout ; on rhabille les personnages ; et l'auditoire rit d'autant plus que la plaisanterie devient paradoxale. Rions comme lui, mais ne cherchons pas les *mœurs* du clergé ou des bourgeois dans les fabliaux.

3° Enfin, il faut toujours, si l'on veut en comprendre la *partie relative*, si difficile d'ailleurs à dégager, s'efforcer de replacer une œuvre du moyen âge :

a) Dans la période historique à laquelle appartient la rédaction que nous en possédons : *avant les croisades* (XIe siècle), — *après les croisades* (XIIe et XIIIe), — au treizième siècle, le plus brillant par ses rois, ses Universités, ses arts, et qui peut être considéré comme le premier de nos grands siècles littéraires et philosophiques, — aux qua-

torzième et quinzième siècles (guerre de Cent ans, misères et révoltes, querelles religieuses), — fin du quinzième et début du seizième (Louis XI, l'invention de l'imprimerie, la découverte de l'Amérique, les premières guerres d'Italie).

b) Dans le *milieu social* où elle est née, ou pour lequel elle a été écrite : clergé séculier, clergé régulier, chevalerie féodale, chevalerie de cour, magistrature, bourgeoisie parisienne ou provinciale, basoche, jeunesse des écoles, peuple de la ville ou de la campagne. Ainsi, on tiendra compte de tous les éléments qui expliquent le *ton* et la *portée* d'un ouvrage. Car il n'y a pas au moyen âge *un public*, il y en a plusieurs, et chacun d'eux a sa littérature.

4° Mais, malgré les profondes différences qui séparent la littérature du moyen âge de celle de la Renaissance et de l'âge classique, on trouve cependant, dans la première, quelques-uns des caractères essentiels de la seconde.

a) Les œuvres du moyen âge, épopées, romans, satires, etc., sont déjà composées et écrites pour la *société* ; elles s'adressent à un *public*, elles traitent d'idées générales, de sentiments communs, de situations vraisemblables, se proposent un but moral, patriotique, religieux, politique ; créent des types universels plutôt que particuliers.

b) De plus, si ces œuvres manquent de *composition* au sens classique du mot, ou plutôt de *proportions*, elles sont bien françaises par leur art de l'intrigue, par la distinction des *caractères* entre les personnages ; enfin par une langue claire, aisée, trop diffuse sans doute, mais très variée, et qui, des sobres et rudes beautés du Roland à la malice piquante de Pathelin, du charme nonchalant de Joinville à l'éloquente gravité de Commines, fait déjà ses preuves.

Quand on songe que ces trouvères, ces poètes, ces narrateurs, ont eu presque tout à créer, qu'ils se sont placés en face de la réalité pour en tirer des tableaux, des intrigues, des drames, et qu'ils ont dû trouver la forme adéquate de chaque genre, et la langue et le rythme, on est beaucoup moins choqué par leurs naïvetés et leurs maladresses qu'émerveillé par leur génie. Seuls en Europe ils en furent capables, et la France a la gloire d'avoir créé la littérature européenne.

III. — Les classes sociales.

Quel était, au moyen âge, l'état de ces classes sociales qui fournissent à la littérature des modèles, des auditeurs et plus tard des lecteurs ? Nous n'avons à nous en occuper ici que du onzième à la fin du quinzième siècle, de *la Chanson de Roland* à *Villon*.

1° L'Église et le clergé. — Les *clercs* n'écrivent et ne lisent guère que le latin, et la littérature ecclésiastique n'est pas du domaine de cette étude. On doit cependant tenir le plus grand compte de l'Église, parce que l'*esprit public* est toujours ou inspiré par elle, ou en réaction contre elle. Le rôle politique des papes et du clergé importe peu ici. Ce qu'il faut plutôt chercher à évaluer et à comprendre, c'est l'influence directe du clergé et des ordres monastiques sur la société française.

Pendant la période barbare du moyen âge, le clergé avait seul représenté l'autorité morale, et les couvents étaient les asiles respectés où se conservaient les traditions et les textes. Les chevaliers faisaient la guerre ; les bourgeois s'occupaient de leurs intérêts matériels ; le peuple était illettré.

Le clergé *séculier*, évêques, curés, etc., se trouvait, beaucoup plus que de nos jours, en contact quotidien avec tous les chrétiens. La vie sociale était en quelque sorte rythmée par la religion. Pas un acte de l'existence, depuis la naissance jusqu'à la mort, qui ne fût marqué par elle. Des églises où le riche et le pauvre sont égaux sous l'œil de Dieu, où la parole du prêtre annonce la justice future, où l'enchantement artistique se mêle à l'attrait du mystère ; des fêtes nombreuses et splendides, processions, cortèges, offices solennels, représentations dramatiques, etc. : voilà bien des moyens de retenir et de charmer le fidèle.

D'un autre côté, les moines, le clergé *régulier*, par leurs missions, leurs prédications, leurs travaux d'agriculture, d'architecture, de peinture, d'enseignement, d'érudition, agissent aussi sur la société. Il y a des moines de tout genre, depuis le bénédictin qui déchiffre et copie des manuscrits, jusqu'au trappiste qui cultive la terre ; depuis le

dominicain qui prêche la croisade contre les Albigeois, jusqu'au cordelier qui s'en va de porte en porte mendier pour son couvent.

Comment la poésie narrative et satirique représente-t-elle le clergé ? D'une façon générale, les *chansons de geste* ne parlent qu'avec révérence du pape, des évêques, des moines et des clercs, parce qu'elles ont à considérer leur rôle dans des circonstances tragiques et solennelles, en particulier dans la mort. Cependant, contre les clercs et leur amour de l'argent, les poètes épiques eux-mêmes ne ménagent pas leurs invectives ; ils se font en cela les courtisans des rois et des seigneurs qui convoitaient les richesses du clergé. On trouve aussi des plaisanteries contre les moines dans *le Moniage Guillaume*, *le Moniage Rainouart*.

Mais, on le devine bien, c'est surtout dans la littérature bourgeoise, narrative ou dramatique, que s'étale la satire contre le clergé et les moines *Roman du Renard*, *Roman de la Rose*, *fabliaux*, *farces* . L'opinion publique est sévère pour leurs fautes, et pour deux motifs : d'abord, à cette époque de foi, on se fait une haute idée du prêtre et du moine, et la moindre chose fait scandale ; puis, c'est une revanche de l'esprit *gaulois* et populaire, à l'adresse de ceux qui ont cru pouvoir se vouer à la pratique des plus difficiles vertus et qui parfois s'en montrent incapables.

Il nous semble singulier que le clergé, alors si puissant ait toléré, jusque dans les fêtes qu'il organisait, ces satires dont la violence nous scandalise aujourd'hui. Le clergé exerçait une *censure* sévère sur le dogme ; et, pour les personnes, il tolérait tout. On en a donné bien des raisons diverses, dont aucune n'est absolument satisfaisante. Est-ce parce que l'autorité ecclésiastique se sentait si forte, qu'elle permettait, par politique, ces piqûres d'épingle, comme Mazarin les chansons? Doit-on y voir une trace de la rivalité entre les *séculiers* et les *réguliers* ?

Quoi qu'il en soit, il faut arriver jusqu'au milieu du seizième siècle, après Rabelais, pour que cette satire paraisse dangereuse à l'Église elle-même, qui s'aperçoit, à voir les mêmes arguments dans la bouche des protestants, qu'elle ferait mieux de ne pas permettre une pareille licence.

2° **L'aristocratie.** — Quand on parle du *chevalier du moyen âge*, on simplifie à l'excès un type qui a évolué. La littérature nous peint deux types du chevalier : le *féodal*, celui de *la Chanson de Roland*, de *Raoul de Cambrai*, etc., dont la psychologie ne peut s'expliquer que par les rapports de vassal à suzerain ; et le chevalier *courtois*, celui qui, au treizième siècle, sous l'influence des littératures provençale et bretonne, obéit à un code particulier d'honneur et d'amour : tels sont Lancelot et Tristan. Ces deux types correspondent à une transformation réelle de la vie sociale entre les onzième et treizième siècles. Mais le second est plus conventionnel, ou du moins il est incomplet : le sentiment religieux, toujours si puissant, au témoignage de chroniqueurs comme Joinville, en a été totalement supprimé, comme ne pouvant cadrer avec le *merveilleux celtique* ou *oriental* qui est nécessaire à l'action romanesque ; ou bien, si ce sentiment religieux existe, comme dans *Perceval*, *la Quête du Saint-Graal*, etc., il est porté à un degré de mysticisme exalté et se meut au milieu de légendes singulières.

A côté du chevalier tel que le peignent les poètes, celui dont les chroniqueurs nous racontent les exploits véritables ne paraît pas moins épique. Les compagnons de Villehardouin dans la fabuleuse et réelle expédition de Constantinople, ceux de saint Louis dans sa première croisade, et ceux qui ont séduit Froissart par leurs folies comme par leurs qualités, authentiquent en quelque sorte les prouesses des romans.

Remarquez qu'étant ce qu'ils sont, ils fournissent aux poètes une illustre *matière épique*. Leur irréductible individualisme, attesté par les désastres comme par les triomphes de notre histoire, en fait bien des *héros*. On peut les chanter vaincus ; leur gloire n'en est quelquefois que plus haute. Nos deux plus belles chansons de geste, *Roland* et *Aliscans*, sont consacrées à des défaites ; et Froissart « chante » encore la chevalerie française en racontant Crécy ou Poitiers.

Ce qui manque, dans la poésie comme dans la prose du moyen âge, c'est (à quelques rares exceptions près) la peinture du chevalier, féodal ou courtois, dans l'intimité,

dans ses rapports avec sa famille et ses humbles vassaux. On nous le montre toujours agissant, sur le champ de bataille ou sur les grand routes, frappant des coups d'épée pour son Dieu et pour son roi, ou en quête des aventures qui lui vaudront l'amour de sa dame. Toutefois, il est inexact d'affirmer que « rien d'humain ne bat sous cette bonne armure » ; car nous avons, chez les poètes et chez les chroniqueurs, une sommaire psychologie du chevalier. Nous savons, par des discours et parfois par de courtes analyses, quels sont les *motifs d'action* d'un Roland, d'un Raoul de Cambrai, d'un Garin, etc. Quant aux chevaliers amoureux et courtois, c'est avec une finesse souvent subtile que l'auteur du *Tristan* ou celui du *Chevalier au Lion*, pénètrent et détaillent leurs sentiments.

Voilà pour le *chevalier* considéré comme *type littéraire*. Si nous réfléchissons maintenant à l'influence de l'aristocratie comme protectrice des poètes et des chroniqueurs, nous remarquons deux choses :

a Le trouvère, écrivant pour un auditoire aristocratique, dont il veut piquer la curiosité et flatter la vanité, est porté à exagérer et à renchérir. Cependant, il est tenu à une certaine exactitude matérielle dans le détail. Des guerriers souffrent qu'on augmente la vigueur de leur bras, la résistance de leur armure, les effets meurtriers de leur épée. Mais il faut que le poète sache leur prêter des mouvements, des manœuvres, des gestes, des paroles, en lesquels ils se reconnaissent. Ces détails *réalistes* sont nécessaires pour que leur imagination les transporte sur un champ de bataille, en plein combat ; et c'est par gradation, à mesure que l'illusion se forme et se *cristallise*, qu'ils deviennent aptes au merveilleux et à l'invraisemblable.

b C'est dans le château fort des dixième, onzième, douzième siècles, que se récitent ces fragments belliqueux. A partir de la fin du douzième, la société *courtoise* se constitue dans plusieurs centres. C'est du Midi, de la Provence et de la Gascogne, que nous viennent les réunions mondaines, soumises à une sorte d'étiquette élégante, et que préside une femme. Nous verrons la fille d'Aliénor de Guienne, Marie de Champagne, encourager la poésie galante d'un Chrétien de Troyes. De là, soit

dans les œuvres originales du treizième siècle, soit dans les remaniements en prose des chansons antérieures, une conception nouvelle des *convenances* dans le ton et le style, et dans le fond une variété d'épisodes destinée à retenir l'attention des femmes que les récits exclusivement guerriers pouvaient lasser. Alors finit la *chanson de geste* et triomphe le *roman*.

3° **Les bourgeois et le peuple.** — C'est une erreur singulière que de considérer le bourgeois du moyen âge, et même le vilain, comme un être passif, toujours battu et content. Dès le onzième siècle, soutenu par le roi et par le petit clergé, le peuple commence à obtenir, dans l'organisation des communes, des garanties sérieuses. Au point de vue littéraire, il y gagne une indépendance qui explique le grand développement du genre satirique du douzième au quinzième siècle. Cette satire âpre et méchante se glisse d'abord dans les poèmes épiques, dont les remaniements successifs portent des traces de cette infiltration de l'esprit bourgeois. Au treizième, le *Roman du Renard* n'est pas seulement une satire de la féodalité, c'est une parodie très spirituelle des procédés épiques. Les *fabliaux*, les *farces*, les *soties*, tout cela est *bourgeois* d'inspiration.

Comment, d'autre part, la littérature représente-t-elle le bourgeois et le vilain ? Elle ne le flatte pas. Le bourgeois est avare et intéressé ; le vilain est menteur et voleur. Dans les fabliaux et dans les farces, les deux types abondent. Et le peuple en riait, parce que c'était encore pour lui une vengeance que de proclamer les vices auxquels le contraignaient l'avidité des seigneurs ou les misères de son état. On ne peut guère signaler qu'une peinture vraie du *vilain*: c'est dans *Aucassin et Nicolette*, lorsque le jeune comte se trouve en présence du malheureux qui a perdu un de ses bœufs; la sincérité de cette peinture touche au sublime.

Quant aux revendications sérieuses du peuple, on en trouve souvent un redoutable écho, soit dans la deuxième partie du *Roman de la Rose*, soit chez les lyriques comme Rutebeuf et E. Deschamps.

IV. — L'enseignement, les Universités. les manuscrits.

Les Écoles. — Charlemagne avait institué des écoles qui, d'abord prospères, furent presque détruites par les agitations des deux siècles suivants. C'est au douzième siècle que les études renaissent, et au treizieme qu'elles jettent le plus d'éclat.

Toutes les écoles ont pour maîtres des *clercs* ou des *moines*. Dans les grands couvents, les écoles reçoivent, en dehors de ceux qui veulent se préparer à la vie monastique, des *externes* appartenant à toutes les classes de la société, et surtout au peuple. Dans les *petites écoles* épiscopales, on donnait l'enseignement primaire. Dans les *grandesécoles* épiscopales, un enseignement correspondant à peu près à notre enseignement secondaire (lycées et collèges) ; là, avant tout, on apprenait le latin, et par la *méthode directe* : défense à l'écolier de prononcer en classe un mot de français. Peu de livres : la grammaire latine, le *Donat*, celle d'Alex. de Villedieu, le *Doctrinal*, et des recueils d'exemples moraux : le *Cato*, le *Théodolet* et le *Facet* (1). Seuls les élèves riches peuvent se procurer un texte ; car il n'y a pas encore de livres imprimés. Les pauvres sont obligés de copier eux-mêmes ce texte Quand il s'agit d'un auteur comme Virgile ou Quintilien, les élèves se contentent d'écouter le maître, le *lecteur*, qui lit et commente le livre unique.

Les Universités. Les Collèges. — Après l'école, l'*Université*. Les *Universités*, au moyen âge, sont en principe des syndicats de collèges, dont la haute administration est centralisée entre les mains d'un *recteur* : les plus célèbres sont celles d'Orléans, de Poitiers, de Toulouse, de Montpellier, etc., mais surtout celle de Paris.

L'Université de Paris date des premières années du treizième siècle. Philippe-Auguste et ses successeurs lui accordèrent des privilèges et des règlements. Cette corpo-

(1) Rabelais énumère tous ces ouvrages dans son *Gargantua*, chap. 15.

ration de maîtres et d'écoliers occupait sur la montagne Sainte-Geneviève le *quartier latin*. Elle se subdivisait en quatre nations : France, Picardie, Normandie, Angleterre.

Chacune d'elles avait ses *collèges*, fondés par des particuliers, et dans lesquels vivaient et travaillaient les boursiers, qui allaient chercher l'enseignement auprès des maîtres de l'une des quatre Facultés. Pendant la plus grande partie du moyen âge, ces collèges ne furent que des maisons de refuge pour les étudiants pauvres. Plus tard, des étudiants riches s'y installèrent en payant pension. Puis des professeurs y complétèrent l'enseignement des Facultés. Les plus célèbres étaient : *Clermont*, *Harcourt*, *Navarre*, *Montaigu*, *le Plessis*, *les Écossais*, *les Irlandais*, etc.

Il faut citer à part celui que fonda, en 1253, Robert de Sorbon, chanoine de Cambrai et confesseur de Louis IX. Dans la maison de Sorbonne, on enseignait gratuitement la théologie ; et ses docteurs devinrent célèbres par leur science et plus tard par leurs querelles avec les théologiens rivaux (voyez au dix-septième siècle le *Jansénisme*).

On comptait à l'Université de Paris quatre Facultés : *Théologie*, *Arts* (sciences et lettres), *Droit* et *Médecine*. La principale était la Faculté de théologie, où l'on enseignait la *scolastique*, c'est-à-dire une philosophie uniquement fondée sur le raisonnement par déduction, et dont l'instrument est le *syllogisme*. La scolastique ne mérite pas toutes les railleries dont le seizième et le dix-septième siècle l'ont accablée, au dixième siècle, saint Anselme ; au douzième, Abélard et Guillaume de Champeaux ; au treizième, saint Thomas d'Aquin, sont de grands esprits. Mais la scolastique, en se bornant à user de la méthode déductive et en partant toujours de définitions traditionnelles comme d'autant de *postulats*, se condamnait elle-même.

A la Faculté des arts, l'enseignement se divisait en *trivium* (les trois voies) et *quadrivium* (les quatre voies). Le *trivium* comprend : la grammaire, la rhétorique, la dialectique ; le *quadrivium* : l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Ces *sept arts libéraux* étaient étudiés surtout au point de vue des services qu'ils peuvent rendre à la religion.

Quelle influence les *études*, au moyen âge, ont-elles eu sur la littérature ?

Cette influence est grande sur les ouvrages didactiques et moraux, sur les épopées antiques, et même, jusqu'à un certain point, sur les romans, genres cultivés par des *clercs*. On sent, à ne pas s'y méprendre, que Guillaume de Lorris, Jean de Meun, Rutebeuf, Eustache Deschamps, et les auteurs du *Roman de Troie*, d'*Alexandre*, de *Parthenopeus de Blois*, ont *étudié*, et qu'ils ont de l'antiquité la conception et la connaissance qu'on en pouvait prendre alors dans les Universités. Mais les trouvères épiques et la plupart des trouvères lyriques échappent à cette influence. A plus forte raison les chroniqueurs qui écrivent en français. On peut dire que ce qu'il y a de plus fort et de plus original dans notre littérature du moyen âge s'est formé en dehors ou à côté des Universités, si toutefois nous en exceptons Villon.

Les manuscrits. — Comment se transmettaient et se conservaient les œuvres nouvelles ? Ce point, qui paraît tout matériel, a la plus grande importance, en ce qui concerne l'authenticité et la diffusion des ouvrages. L'imprimerie n'existe en France qu'à partir de 1470 ; c'est dire qu'il n'en faut tenir aucun compte pour le moyen âge. Dès le dixième siècle, les jongleurs, qui s'en vont porter de château en château leurs épopées, ont de petits manuscrits, souvent fragmentaires, qui s'usent assez rapidement. Quand ils les remplacent, ce n'est pas authentiquement le même texte qu'ils recopient : c'est un texte renouvelé, rajeuni, surchargé. Le jour où les grands seigneurs veulent posséder chez eux un exemplaire de *Roland*, d'*Aliscans*, d'*Alexandre*, etc., ils acquièrent une des formes courantes du roman ou du poème. Les fautes, les omissions, les additions y sont nombreuses. Il est rare que plusieurs manuscrits retrouvés offrent exactement le même texte. Que dire des manuscrits dramatiques, altérés de toutes les façons et si vite perdus ? Pour les œuvres didactiques, morales, ou historiques, il y a plus de sûreté. En général, ce sont livres d'étude réservés à des lettrés, conservés dès le début dans des bibliothèques de cou-

vent, d'Université, de château, soustraits par conséquent aux accidents qui altèrent les manuscrits de jongleur et d'acteur.

D'un autre côté, dans les couvents, on conservait et on continuait à copier les textes classiques, grecs et latins. Au treizième siècle, l'Université de Paris commença à organiser et à entretenir une *librairie* (bibliothèque) à laquelle étaient attachés de nombreux scribes. Au quatorzième siècle, le roi Charles V réunit dans sa tour du Louvre un millier de beaux manuscrits : c'est le noyau de notre Bibliothèque nationale. Les ducs de Bourgogne et d'Orléans possédaient également quelques ouvrages, souvent plus beaux d'apparence que précieux pour le fond. La cherté et la rareté des manuscrits furent jusqu'à la fin du quinzième siècle un obstacle sérieux à la connaissance de l'antiquité et au progrès des études. Nous verrons que l'*imprimerie* doit entrer pour beaucoup dans le mouvement de la Renaissance.

V. — Les Arts et les Sciences au moyen âge.

Les Arts. — L'architecture du moyen âge est d'abord hésitante et provisoire. Les églises sont construites avec des charpentes en bois qui les exposent à l'incendie. Ce n'est qu'après la date fatale de l'an mil, au onzième siècle, que l'on voit se développer sous sa première forme, *romane*, la grande architecture du moyen âge. « On eût dit que le monde, en se secouant, avait rejeté ses vieux habillements pour se couvrir d'un blanc vêtement d'églises. » L'art roman est caractérisé par le *plein cintre* et par la voûte. Il a quelque chose de robuste qui répond bien à cette société féodale, qui sert de cadre approprié à cette chevalerie massive, et qui s'harmonise avec l'architecture du château et des remparts des villes : l'église est encore une forteresse. — A l'architecture *romane* correspondent les premières chansons de geste.

Vers le milieu du douzième siècle, le *plein cintre* fait place à l'*ogive*. La voûte de pierre s'élance, et les murs se découpent. La cathédrale gothique devient un admirable symbole. Ces lignes qui montent et dont aucune ne redes-

cend, ces rosaces et ces vitraux qui, suivant les heures du jour et de la nuit, laissent pénétrer sous les profondeurs de la nef et des bas-côtés des lueurs étincelantes ou mystérieuses, ces sculptures naïves et vivantes, tout contribue à troubler et à satisfaire l'imagination. A partir du treizième siècle, l'architecture devient « l'art souverain ». Tout lui est subordonné. Le gothique se transforme bientôt, et ses aspects successifs correspondent aux modifications de la vie sociale et du goût. Il est d'abord simple et hardi; il devient *fleuri*, et, vers la fin du quinzième siècle, *flamboyant*. Le style *fleuri* correspond à peu près au *Roman de la Rose* et à Joinville ; le *flamboyant*, aux *Mystères*.

A partir du quatorzième siècle, la sculpture française a une glorieuse histoire. Des artistes remarquables, longtemps dédaignés, font des bas-reliefs, des chapiteaux, des stalles, et surtout des statues qui dénotent une conception très individuelle et très *réaliste*. Ce dernier caractère est le plus remarquable, et c'est celui que nous devons retenir ici, parce qu'il est commun aux artistes et aux écrivains.

Les Sciences. — Sauf peut-être en *métaphysique*, où il est beaucoup plus hardi qu'on le suppose, le moyen âge n'a pas l'*esprit scientifique ;* il ne travaille pas avec désintéressement et par pur amour de la science. Mais il est *curieux* et ne néglige, en somme, aucune branche des sciences. Notons ici l'influence des Arabes, par lesquels non seulement les connaissances des Alexandrins nous reviennent, mais qui répandent en Europe des inventions qu'ils ont empruntées eux-mêmes à l'Inde et à la Chine. Si, trop souvent, la chimie ne fut qu'alchimie, et l'astronomie qu'astrologie, ce serait une grave erreur de croire que le mouvement des sciences s'arrête pendant le moyen âge. Ce mouvement est lent, mais réel, comme le prouvent les noms de *Gerbert* (Sylvestre II, † 1003), *Jean de Gerlande* (xe siècle), *Albert le Grand*, *Roger Bacon*, *Pierre d'Ailly*, *Saint Thomas d'Aquin*, *Raymond Lulle* (xiiie siècle). Presque tous les savants sont des moines ; et, sans doute, ils se proposent dans leurs recherches, de glorifier Dieu, mais ils n'en font pas moins avancer les sciences ma-

thématiques, physiques, et naturelles (1). La littérature d'ailleurs, n'en profite guère; et ce qui peut causer le plus de tort à l'idée que l'on se fait des sciences au moyen âge ce sont ou bien les détails que l'on rencontre çà et là chez les romanciers et chez les poètes, ou les ouvrages de vulgarisation édifiante, comme les *Lapidaires*, les *Bestiaires*, etc... Toute la science sérieuse, exprimée en latin restait enfermée dans les couvents, ou jalousement cachée dans les laboratoires des alchimistes, qui craignaient en la divulguant de passer pour sorciers.

VI. — Les influences extérieures.

Ces différentes classes de la société, surtout le clergé et l'aristocratie, ne sont pas seulement soumises à des influences locales et permanentes qui évoluent normalement et lentement. Elles subissent profondément des influences extérieures, et c'est encore ce qu'il ne faut pas oublier, quand on prétend reconstituer la société du moyen âge d'après les textes. Chacune de ces influences se produit à la suite d'un grand fait historique :

1° **Les invasions arabes** rapportèrent à l'Occident tout un trésor de sciences oubliées depuis que les Barbares du Nord les avaient détruites ou refoulées. Par les Arabes, nous revinrent la plupart des sciences mathématiques, la médecine, la philosophie d'Aristote, etc... Ils apportaient également avec eux une poésie très imagée dont profitèrent les troubadours, et des contes merveilleux dont on trouve des traces dans les romans et les fabliaux; enfin une architecture dont il subsiste encore en Espagne quelques chefs-d'œuvre.

2° **La conquête de l'Angleterre par les Normands** (1066) a pour effet de renouveler notre poésie épique et romanesque, au siècle suivant, par les légendes celtiques (*Tristan*, *Arthur* et la *Table ronde*, etc.).

3° **Les croisades** (1096-1270) mettent les chevaliers français en rapport avec leurs compagnons d'armes des autres

(1) Cf. Rambaud, *Histoire de la Civilisation française*, I, chap. 18.

ays chrétiens, Angleterre, Allemagne, Italie, Hongrie, commencent à créer une sorte de *cosmopolitisme*. e là date, dans une certaine mesure, la diffusion de otre littérature, due aussi à d'autres causes, mais par là cilitée.

Les croisades révèlent Byzance et l'Orient à nos chevaliers. Ils avaient quitté leurs châteaux et leurs villes, ersuadés qu'ils allaient combattre contre des Barbares ampés en un pays désolé. Le luxe et la splendeur de Orient les éblouit. Byzance, dont la civilisation mi-hel-énique mi-orientale jetait alors un si vif éclat, nous vait déjà passé quelque chose de sa littérature et de son rudition. Mais, à partir de la quatrième croisade (1204), lle nous envahit par un *romanesque* singulier qui vient e mêler de la façon la plus incohérente soit aux légendes retonnes (*Cligès*), soit à notre connaissance naïve de l'an-quité (*Alexandre*).

Dès le douzième siècle, et surtout au treizième, on sent, suivre les transformations et les remaniements de notre oésie narrative, que la curiosité des auditeurs est devenue lus exigeante et tout ensemble plus complaisante, soit u'ils aient guerroyé en personne dans ces pays merveil-eux, soit qu'ils aient écouté les récits de ceux qui en evenaient.

4° **La guerre des Albigeois**, si elle eut pour effet immé-iat d'anéantir au treizième siècle la civilisation raffinée t la *gaie science* du Midi, agit, à cette époque, sur la nasse des chevaliers du Nord, comme, à la fin du quin-ième et au début du seizième siècle, les expéditions l'Italie sur les compagnons d'armes de Charles VIII, de ouis XII et de François Ier. C'est alors que la poésie yrique du Nord est pénétrée et transformée par la poé-ie lyrique des troubadours ; elle en adopte les *théories* et es *rythmes* ; de populaire et de satirique, elle devient, lle aussi, galante et courtoise.

5° **La guerre de Cent ans**, de 1337 à 1453, causa en France des ravages matériels et sociaux impossibles à évaluer. La Chronique, qui languissait un peu depuis les croisades, y trouve une matière nouvelle et d'une infinie

variété. Un seul genre prend, à travers les horreurs de cette longue guerre, un essor étonnant : c'est le théâtre, sérieux et comique. Peut-être le peuple y trouve-t-il une diversion plus puissante à ses maux.

6° **Les littératures étrangères**, en dehors des légendes celtiques de la Grande-Bretagne et de la littérature gréco-byzantine, ne semblent pas avoir exercé d'influence sur notre littérature du moyen âge. Au contraire, ce sont nos *chansons de geste* et nos romans qui se répandent en Europe, et y déterminent une foule d'imitations, que nous imiterons nous-mêmes plus tard. Cependant, on peut noter une influence allemande dans le *Roman du Renard* ; et, par la Provence, l'influence italienne s'est glissée jusque dans notre poésie lyrique du Nord. — La littérature anglaise ne commence d'ailleurs qu'avec les *Contes de Canterbury* de Chaucer, à la fin du quatorzième siècle. Celle de l'Allemagne donne, au début du treizième, sa première rédaction littéraire des *Nibelungen*, mais ne produit plus guère jusqu'au seizième que les chants de ses Minnesingers et des Meistersingers. L'Espagne a son *Poème du Cid* au douzième siècle, et des *romances* qui ne seront rassemblées que plus tard. Seule, l'Italie a un grand siècle, le quatorzième, avec Dante († 1321), Pétrarque († 1374), Boccace († 1375) ; mais leur influence se fera surtout sentir au seizième siècle.

CHAPITRE II

LITTÉRATURE FÉODALE

LES CHANSONS DE GESTE

Sommaire : *Geste* signifie *exploit*, et les *chansons de geste* sont des *epopées*, tandis que le *Cycle d'Arthur* ne contient que des *romans*, et le *Cycle antique*, que des adaptations savantes.

1°. — Les *Origines*. Chez les Germains, on chante des *cantilènes guerrières*; sous les Mérovingiens, on en compose d'abord en *latin*, puis en *roman*, dès le neuvième siècle, sur Clovis et Dagobert, et surtout sur Charlemagne.

2°. — *Développement et décadence*. Les textes ne se sont fixés que vers les onzième et douzième siècles; nous en possédons un des nombreux *états*. — Les *chansons de geste* sont d'abord colportées par des jongleurs, de château en château; elles sont alors *assonancées* et non rimées; au treizième siècle, on les *rime*, car elles commencent à être lues; au quinzième siècle, on les met en prose, et elles se déforment de plus en plus jusqu'aux adaptations du dix-huitième siècle (*Bibliothèque bleue*). A partir de 1832, les érudits commencent à publier les textes authentiques.

3°. — On distingue trois *cycles* ou groupes d'épopées : *Geste du Roi*, *Geste de Guillaume d'Orange*, *Geste de Doon de Mayence*. Dans la première, retenir surtout le *Pèlerinage de Charlemagne* et la *Chanson de Roland*; — dans la seconde, *Aliscans*; — dans la troisième, *Renaud de Montauban* (les *Quatre fils Aymon*). — Parmi les chansons féodales non classées : *Raoul de Cambrai*.

4°. — La *Chanson de Roland*. L'histoire se transforme en légende; le sujet est agrandi par la *qualité* des héros et par celle de leurs adversaires, et reçoit un dénouement. Variété des épisodes et des caractères; simplicité du merveilleux; style sévère et poétique.

5°. — *Diffusion* et *influence* des chansons de geste, dans toute l'Europe, particulièrement en Italie, du treizième au seizième siècle.

Définition. — Le mot latin *gesta* signifie *actions* (1). Une *geste* est donc, au sens étymologique, un exploit célèbre ; et *Chanson de geste* est l'équivalent de *Chanson d'exploits*. On a également employé le mot *geste* dans le sens de *cycle*, pour désigner l'ensemble des poèmes relatifs à un même héros : *la Geste de Charlemagne*,*la Geste de Guillaume*, etc.

Il faut réserver aux seules chansons de geste le nom d'*épopées*. Le cycle de la Table ronde se compose de *romans*; et le cycle de l'antiquité, d'adaptations plus ou moins dénaturées des anciens poèmes grecs et latins, auxquels on mêla des éléments byzantins. Ces deux derniers cycles seront étudiés à part, dans les chapitres consacrés à la *littérature courtoise* et à la *littérature savante*.

I. — Les Origines.

De l'épopée en général. — L'*épopée* est la forme poétique et merveilleuse que les peuples jeunes donnent instinctivement à l'histoire. Elle naît, aussitôt que la nation prend conscience d'elle-même. D'abord brève, et plus semblable à une *chanson* qu'à un *poème*, elle célèbre sur des rythmes encore lyriques les exploits d'un héros. Ces *chansons* sont d'abord répétées par les soldats; puis, en temps de paix, colportées par les *aèdes*, les *jongleurs*, etc... Alors l'élément *narratif* se développe, l'élément *lyrique* disparaît.

Ainsi naquirent jadis l'épopée grecque et, plus près de nous, l'épopée allemande. L'*Iliade*, les *Nibelungen*, ont été précédés par une floraison de petits poèmes chantés, qui tantôt se sont agglomérés, tantôt contenaient en germe une œuvre féconde. Le passage de la *chanson* ou de la *cantilène* au poème épique ne s'est pas opéré dans tous les pays : voyez les *romances* espagnoles.

Origine germanique de nos chansons de geste. — En France les épopées du moyen âge sont d'origine germanique.

(1) Plusieurs chroniques latines du moyen âge sont intitulées : *Gesta Francorum*, *Gesta regum Francorum*, etc... Ce pluriel neutre latin donna en français le féminin *geste* (Cf. *folia*, feuille).

Rien, en effet, ne permet de croire que les Gallo-Romains aient consacré des *poèmes* ou des *chansons* à la gloire des héros. Peu belliqueux, depuis leur romanisation complète, plutôt railleurs qu'enthousiastes, plutôt beaux parleurs que passionnés pour l'action, c'est bien d'eux qu'on peut dire qu'ils n'avaient pas « la tête épique ». On sait au contraire par des témoignages très authentiques, que les Germains avaient coutume de célébrer les exploits guerriers de leurs ancêtres et de leurs chefs (1). Et l'empereur Charlemagne aurait, dit-on, composé lui-même un recueil de ces vieilles *cantilènes tudesques*.

Les cantilènes épiques en latin populaire.— A quelle époque commença-t-on à composer des *cantilènes épiques* en latin populaire? Probablement dès le baptême de Clovis (496). Cet événement, dit Gaston Paris, « suscita un immense enthousiasme, et se prêta d'autant plus à la poésie qu'il se rattachait à l'influence d'une femme, à un mariage dont les circonstances avaient été singulières, et à une de ces tragiques histoires de vengeances de famille si communes dans l'épopée germanique... Autour de Chlodovech, il se forma, et sans doute de très bonne heure, tout un cycle épique, dont on peut croire avec grande vraisemblance que plusieurs épisodes furent chantés en latin vulgaire (2). »

Les poèmes en roman. — Après Clovis, Dagobert excite l'imagination du peuple : sa victoire contre les Saxons (620) donna lieu, suivant le témoignage d'un historien ecclésiastique du huitième siècle, à un poème en langue romane (3).

(1) G. Paris, *Littérature française au moyen âge*, § 13.
(2) Id. *ibid*, § 15.
(3) On croit trouver aussi des restes de ces courtes épopées mérovingiennes dans un poème dont nous possédons un remaniement du douzième siècle, mais qui doit remonter au dixième siècle, *Floovant*. Enfin, dans la *Vie de saint Faron*, écrite au neuvième siècle par Helgaire, évêque de Meaux, nous avons la traduction *latine* de deux strophes empruntées à une chanson épique en *langue rustique*, et relative à Clotaire. Bref, il semble bien que l'on n'ait point attendu les exploits de

Si Clovis, si Clotaire, si Dagobert avaient fait naître des *cantilènes*, à plus juste raison Charles Martel et Charlemagne. D'autant plus qu'à dater des huitième et neuvième siècles la nationalité franque, à peine formée, est mise en péril par un ennemi à la fois politique et religieux : le Sarrazin. L'union qui s'opère contre ce danger commun; les craintes, les espérances, les triomphes, qui créent une seule âme, nationale et chrétienne, entre tous ces éléments ethniques encore mal soudés; le sentiment de la sécurité dans la force, qui suit la retraite définitive des envahisseurs: voilà d'excellentes conditions pour le développement d'une poésie épique. C'est ainsi qu'en Grèce, après la destruction de Troie, en laquelle est symbolisé le premier triomphe de l'Europe sur l'Asie toujours débordante, naquit, de cette sécurité nationale, l'épopée homérique.

Il est à peu près certain que, dès le neuvième siècle, des poèmes assez importants, en langue vulgaire, en *roman*, furent composés, sur Charles Martel, Charlemagne et d'autres héros des guerres entre Chrétiens et Sarrazins. Mais l'imagination populaire simplifie et unifie l'histoire : Charlemagne devient le centre et le héros des exploits accomplis sous son règne et des exploits de ses prédécesseurs (1). Louis le Débonnaire est aussi le héros de plusieurs poèmes. Les luttes de ses successeurs ne semblent avoir donné naissance à aucune épopée. Sous Charles le Chauve, la féodalité qui s'organise fournit une nouvelle matière à la poésie narrative : alors apparaissent les poèmes qui chantent les rivalités des grands vassaux.

Charlemagne pour composer des *cantilènes* destinées à célébrer les vertus et les victoires des rois franks. Un érudit belge, Godefroi Kurth, a été plus loin. Renouvelant à propos de notre histoire l'hypothèse émise par Niebuhr sur l'histoire des rois de Rome, il croit pouvoir affirmer que nos Mérovingiens nous sont connus seulement, pour ainsi dire, *à travers l'épopée*. Leurs exploits, avant d'être enregistrés par l'histoire, se seraient transformés en légendes épiques; de là, pour la critique, la nécessité de débrouiller un véritable chaos. (G. KURTH, *Histoire poétique des Mérovingiens*. Bruxelles, 1893.)

(1) G. PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne*. Paris, 1865.

« Les derniers événements dont l'épopée ait conservé le souvenir, dit Gaston Paris, appartiennent à la seconde moitié du dixième siècle : avec l'avènement de la troisième race, la période de production épique spontanée est close » (1). — Il faut y ajouter cependant une dernière renaissance, provoquée par les croisades (2).

II. — Développement et décadence des Chansons de Geste.

Développement et modification du sujet dans les chansons de geste. — On sait qu'à la bataille de Hastings, un Normand, nommé Taillefer, entonna la *Chanson de Roland* (3). On était en 1066. Cette chanson était déjà un remaniement du poème primitif, et devait différer également du *Roland* que nous a conservé le manuscrit d'Oxford, de 1080.

Nous ne possédons, en somme, aucune épopée sous sa forme *originale*, si tant est qu'on puisse croire que les *Chansons de Geste* aient jamais été fixées. De la *cantilène* aux rédactions conservées, la matière n'a cessé de flotter et de passer par une série ininterrompue de transformations.

Nos plus anciens textes, le *Pèlerinage de Charlemagne* (1060) et la *Chanson de Roland* (1080), ne nous représentent donc pas un premier *état*, mais l'un des *états*, dans une *série* qui devait se continuer.

Nous n'avons point affaire ici, en effet, à des œuvres littéraires, savamment composées par des écrivains, qui les signeraient et qui en conserveraient jalousement la

(1) G. PARIS, *Littérature française au moyen âge*, § 19.

(2) Nous adoptons les théories de G. Paris sur l'origine et la formation de nos épopées. Le successeur de G. Paris au Collège de France, M. J. Bédier, a entrepris la démonstration d'une théorie très différente, et l'a exposée avec sa rigueur et sa finesse habituelles dans ses *Légendes épiques* (Paris, Champion, 1908, 2 vol.). Dans un manuel destiné aux élèves, nous ne pouvons que signaler ce travail, qui fait déjà autorité.

(3) AUG. THIERRY, *Conquête de l'Angleterre par les Normands*, t. I, p. 341 (voir note 5).

propriété. Le sujet est à tous. Ou, plutôt, il passe de trouvère à trouvère, avec son intrigue générale, ses personnages principaux, ses épisodes traditionnels. Mais chaque poète y ajoute, selon le goût du jour, des exploits et des descriptions. Ainsi s'expliquent tant de disparates et le manque absolu de couleur locale.

Ces ouvrages anonymes ne se prêtaient que trop à cette incessante transformation. Le cadre en était large et souple. Rien de plus aisé que d'y intercaler un épisode nouveau, ou de développer outre mesure un combat. Et suivant la région où ils exerçaient leur métier, les *jongleurs* ne manquaient pas de flatter la curiosité des auditeurs (1).

Changements dans la forme des chansons de geste. Les jongleurs. — *L'assonance.* — Jusqu'à la fin du douzième siècle, les *Chansons de Geste* sont écrites en vers décasyllabes, assonancés. Pendant cette période, elles sont chantées. L'assonance suffisait à l'oreille, en ramenant à la fin de chaque vers le même son dans la dernière syllabe accentuée, sans tenir compte du groupe de consonnes qui la suit : ainsi *bise* assonne avec *dire*, et *visage* avec *arbre*. Une mélodie très simple accompagnait la récitation ou la psalmodie du jongleur. Ces vers décasyllabiques assonancés étaient groupés en *laisses* ou *couplets*, sur une même assonance masculine ou féminine. La longueur des *laisses* varie ; la moyenne est d'une quinzaine de vers. La Chanson de Roland comprend environ trois cents *laisses*.

Le jongleur (*joculator*) s'en va de château en château ou de ville en ville, avec sa *vielle* ou sa *rote* en sautoir, avec ses manuscrits de petit format. Il épie le retour du

(1) Du douzième au quatorzième siècle, on s'ingénie à rattacher les unes aux autres certaines chansons de geste : on crée arbitrairement des *cycles*, dont les héros sont apparentés ; on invente, non seulement en dépit de tout sens historique et critique, mais encore sans aucune imagination, des épisodes de raccord, — des poèmes biographiques sur les *enfances* d'Ogier, de Guillaume ou de Garin, — des *suites* interminables. *Huon de Bordeaux* (XII[e] siècle) n'a pas moins de cinq *suites* écrites au treizième siècle.

chevalier dans sa famille, les réunions de voisins, les banquets, les fêtes privées ou publiques. Toujours bien accueilli sans doute, il s'en remet à la générosité de ses hôtes ou de ses auditeurs.

Qu'on se représente donc, aux onzième et douzième siècles, quelque salle de château féodal, dont l'architecture massive et sévère forme l'idéal et réel décor de ces *gestes*. Aux murs, des trophées de guerre, des écus dont les symboles héraldiques *parlaient* encore, des lances et des épées prêtes pour la bataille ou pour le tournoi. Les auditeurs, chevaliers, écuyers, pages, valets, dames même, sont préparés par leur vie quotidienne à ressentir et à multiplier les émotions que leur suggère le jongleur. Ces épisodes formidables, qui nous font sourire, nous qui vivons dans une civilisation mondaine et scientifique, ne sont pour eux que la projection agrandie mais directe de ce qu'ils ont vu et de ce qu'ils ont fait.

La rime substituée à l'assonance. — Mais ce *moment* passe vite. A la période de *récitation* des chansons de geste assonancées, succède aux treizième et quatorzième siècles celle de la *lecture* : les manuscrits, longtemps aux mains des seuls *jongleurs* qui les modifient à leur guise, commencent à se multiplier et à se *fixer*. L'assonance, faite pour l'oreille, est remplacée par la *rime*. On rajeunit ainsi tous les vieux poèmes, et leur physionomie en est troublée. La *littérature* s'y glisse sournoisement : car ce sont surtout les femmes qui lisent.

La prose substituée aux vers. — Enfin, dès le milieu du quinzième siècle, aux vers rimés se substitue la prose : on *desrime* les chansons de geste. Ce sont ces versions en prose que l'imprimerie, à ses débuts, devait vulgariser. Et c'est ainsi que nos épopées, toujours *rafraichies*, aboutirent aux ridicules et insipides fadeurs de la *Bibliothèque bleue* et de la *Bibliothèque des romans* (1).

(1) On désigne sous le nom de *Bibliothèque bleue* les réimpressions « modernisées » de chansons de geste et de romans d'aventures, publiées aux dix-septième et dix-huitième siècles, à Troyes, à Rouen, à Lyon, à Épinal, etc (Cf. Nisard, *Histoire des livres populaires*... 1854). — On appelle improprement *Bibliothèque des romans*, les élégantes adaptations de ces mêmes

Il faut attendre la date de 1832 pour voir la première publication d'une chanson de geste retrouvée ; alors Paulin Paris donne l'édition *princeps* de *Berte aux grands pieds* et, en 1836, *Roland*. A partir de cette date, tous les vieux textes, rétablis dans leur intégrité par les romanistes français et étrangers, rejettent dans l'ombre le fatras des rajeunissements en prose.

Aujourd'hui donc, nous pouvons connaître et apprécier, dans leur plus ancienne forme poétique conservée, les plus célèbres de nos vieilles épopées. Mais n'oublions pas que ni Ronsard, quand il rêvait de devenir l'Homère de la France, — ni Boileau, quand il raillait *l'art confus de nos vieux romanciers*, — ni Victor Hugo, quand il s'enthousiasmait un peu puérilement pour un moyen âge de décadence, n'avaient pris contact avec les textes authentiques des onzième, douzième et treizième siècles : c'est aux compilations en prose du quinzième qu'allait leur dédain ou leur engouement.

III. — Les trois Cycles épiques. Les Gestes particulières.

Division de nos épopées en cycles. — On a coutume de subdiviser nos épopées en trois *cycles* ou *gestes : Geste du Roi* ou de *Charlemagne*. — *Geste de Garin de Montglane* ou de *Guillaume d'Orange*. — *Geste de Doon de Mayence*.

1. Geste de Charlemagne.

On peut reconstituer toute une « histoire poétique » de Charlemagne, au moyen des chansons de geste qui lui sont consacrées ; mais il faut disposer ces textes dans l'ordre biographique, sans tenir compte de la date de leur composition.

poèmes par le comte de Tressan, parues sous ce titre : *Corps d'extraits de Romans de Chevalerie*, 4 vol., Paris, 1782.

Berte aux grands pieds, poème relatif à la mère de Charlemagne (XIII[e] siècle. La version que nous possédons a pour auteur un poète brabançon, Adenet, surnommé le Roi des Trouvères). Berte est la fille du roi et de la reine de Hongrie, Floire et Blanchefleur. Venue en France pour épouser le roi Pépin, elle est trahie par son cousin Tybert, qui lui substitue auprès de son mari une de ses servantes, et qui la fait condamner à mort. Errante dans la forêt du Mans où elle s'est réfugiée, Berte réussit enfin à prouver son identité et son innocence ; elle est ramenée à Paris, et ses persécuteurs sont châtiés. C'est, au fond, le conte populaire de l'épouse fidèle et persécutée ; comparez *Geneviève de Brabant*, *Grisélidis*, etc... (1).

Mainet est l'histoire de Charlemagne enfant. *Mainet* est un diminutif de Maigne ou Magne, et signifie « le petit Magne, le petit Charlemagne » (2).

La Reine Sibile est consacrée à la femme de Charlemagne. Dans cette chanson se trouve l'épisode du *Chien de Montargis* (3).

Le Pèlerinage de Charlemagne est le récit d'un prétendu voyage de l'Empereur à Jérusalem et à Constantinople. C'est un de nos plus anciens textes ; il offre cette particularité d'être rédigé en vers de douze syllabes. Accompagné de ses pairs, entre autres Ogier le Danois, l'archevêque Turpin, Roland, Olivier et Guillaume au court nez, Charlemagne arrive à Jérusalem, où il obtient du patriarche des reliques qu'il rapportera en France. Puis il se rend à Constantinople, dont le poète fait une merveilleuse description. Le roi Hugon le reçoit dans un palais enchanté, où, après le banquet, Charlemagne et ses pairs s'amusent à se vanter : ils accompliront des exploits extraordinaires et invraisemblables. C'est la scène des *gabs*. Hugon a tout entendu ; il est scandalisé par la vantardise de ses hôtes, et leur déclare qu'il leur fera couper la tête, s'ils n'accomplissent leurs ridicules promesses. Voilà les Français bien embarrassés. Dieu vient à leur secours et leur permet de réaliser leurs *gabs* (4).

(1) Lire deux extraits de *Berte aux grands pieds* dans la *Chrestomathie* de M. Clédat, p. 57.

(2) Id. *ibid.*, p. 43.

(3) Nous possédons cette chanson sous une forme italianisée, intitulée *Macaire*, dont l'original s'appelait *la Reine Sibile*.

(4) Lire des extraits du *Pèlerinage de Charlemagne* dans la *Chrestomathie* de G. Paris, p. 3, et dans celle de M. Clédat, p. 37.

Huon de Bordeaux. — Huon, fils du duc de Bordeaux, Seguin, ayant tué le fils de Charlemagne, Charlot, est condamné par l'Empereur à subir certaines épreuves. Huon devra se rendre à Babylone, y couper la barbe de l'émir, lui arracher quatre grosses dents, et les rapporter à Charlemagne. Il est heureusement aidé dans son entreprise par un nain, Obéron. — La première partie seule est fondée sur des événements historiques, mais dont les dates ont été changées. La deuxième ressemble à un conte merveilleux, et le charmant personnage d'Obéron a été repris par Shakespeare dans *le Songe d'une nuit d'été*. — Huon est de la fin du douzième siècle (1).

Telles sont les principales chansons qui se rapportent à l'histoire particulière de Charlemagne et de sa famille. — Voyons maintenant celles où il est question des conquêtes du grand Empereur, ou de ses luttes contre certains vassaux.

Les Saisnes (ou les Saxons), dont nous possédons un rajeunissement de la fin du douzième siècle par Jean Bodel d'Arras ; — ce poème est relatif aux expéditions de Charlemagne contre les Saxons, et contient des souvenirs des guerres de Clotaire II et de Dagobert.

La Chanson de Roland, sur laquelle nous reviendrons plus loin, forme avec *Gui de Bourgogne* et *Anséis de Carthage*, un groupe sur les guerres d'Espagne.

Oger ou **Ogier le Danois** nous fait assister aux premières luttes de l'Empereur contre ses grands vassaux. Cette chanson, du douzième siècle, a pour auteur un trouvère nommé Raimbert de Paris. Au treizième siècle, Adenet le Roi composa *les Enfances Ogier*, destinées à servir d'introduction à l'œuvre de Raimbert. (On appelle *enfances* les premiers exploits d'un héros (2).

Enfin nommons **le Roi Louis**, fragment d'un poème du onzième siècle, où l'on raconte la victoire de Louis III sur les Normands, en 881 ; — et **le Couronnement de Louis** (Louis le Débonnaire), qui pourrait être rattaché aussi à la geste de Guillaume d'Orange (3).

(1) *Chrestomathie* de M. Clédat, p. 49. — G. Paris, *Poèmes et légendes du moyen âge*, p. 24.

(2) Certains critiques placent *Ogier* dans le troisième cycle ; nous suivons Gaston Paris.

(3) Lire dans la *Chrestomathie* de Gaston Paris, p. 27, la scène où Guillaume châtie l'insolence d'Arnéis d'Orléans, qui veut se saisir de la couronne.

2. Geste de Garin de Montglane ou de Guillaume D'Orange.

« Guillaume au court nez (ou au *courb nez*), dit Gaston Paris, appelé aussi Guillaume d'Orange, ou Guillaume Fièrebrace (*fera brachia*), ou Guillaume de Narbonne, est un héros épique formé par la fusion de divers personnages qui n'ont pas encore été tous identifiés. Le principal, celui qui a peu à peu absorbé les autres, est Guillaume, comte de Toulouse, qui empêcha les Sarrazins d'envahir la France en leur livrant une sanglante bataille sur les bords de l'Orbieu (affluent de l'Aude, rive droite), en 793; qui, plus tard, étant gouverneur de l'Aquitaine, dont le futur Louis le Débonnaire était roi, conquit la Catalogne; qui enfin fonda le monastère de Gellone, aujourd'hui Saint-Guilhem-le-Désert, où il se retira en 810, pour y mourir en odeur de sainteté en 812, un an avant le couronnement de Louis le Débonnaire (1). » Les trouvères ont constitué toute une généalogie à Guillaume d'Orange. Son bisaïeul est Garin de Montglane, lequel a pour fils Girard de Vienne ; celui-ci est l'oncle d'Aimeri de Narbonne, oncle lui-même de Guillaume. Guillaume, à son tour, a pour neveu Vivien.

Les *chansons* les plus intéressantes de cette vaste *geste* sont les suivantes :

Girard de Vienne. — Fils de Garin, Girard a reçu pour fief la ville de Vienne. A la suite de démêlés sanglants avec Charlemagne, il s'enferme dans Vienne, où il est assiégé pendant sept ans. Parmi ses barons les plus braves, il compte Olivier, son neveu, dont la sœur est la belle Aude. Roland, qui combat aux côtés de son oncle Charlemagne aperçoit Aude, s'en éprend, et veut l'enlever ; mais Olivier l'en empêche. Enfin, il est décidé qu'un duel entre Roland et Olivier terminera la guerre. Les deux guerriers sont transportés dans une île du Rhône, où ils combattent seul à seul, tandis que de loin Charlemagne, Girard et Aude suivent avec angoisse leur gigantesque et interminable lutte. Un ange les sépare et leur ordonne de se réconcilier pour unir leurs forces contre les Sarrazins. Olivier accorde à Roland la main de sa sœur Aude. Ce dernier épisode

(1) G. Paris, *Chrestomathie*, p. 27.

a été repris par V. Hugo, dans sa *Légende des siècles*, sous le titre du *Mariage de Roland* (1).

Aimeri de Narbonne. — A son retour d'Espagne, et tout attristé par la mort de Roland à Roncevaux, Charlemagne aperçoit la ville de Narbonne, qui appartient aux Sarrazins. Il veut la conquérir au passage, et il l'offre à celui de ses barons qui saura la prendre. Mais tous, les plus vaillants même, déclarent qu'ils ont hâte de rentrer chez eux ; et Charlemagne irrité les renvoie. Cependant un jeune chevalier, Aimeri, neveu de Girard de Vienne, accepte la proposition de l'Empereur et s'empare de la ville. Le trouvère nous raconte ensuite comment Aimeri épousa Hermangart de Pavie ; de ce mariage devait naître Guillaume d'Orange. On a reconnu, dans la première partie du poème, le sujet traité par V. Hugo dans *Aymerillot* (*Légende des siècles*) (2).

Le Charroi de Nîmes. — Guillaume s'empare de Nîmes, grâce à un stratagème qui fournit le titre de la *Chanson*. Il fait cacher mille chevaliers dans des tonneaux, et, déguisé en charretier, il introduit lui-même le *charroi* dans la ville sarrazine (3).

La Prise d'Orange nous raconte comment Guillaume conquit la ville d'Orange et épousa la belle Orable, veuve d'un roi Sarrazin, qui devint chrétienne et prit le nom de Guibourc.

Aliscans est la plus célèbre et la plus belle chanson de ce cycle, et la première partie mérite de devenir aussi classique que le *Roland*. Guillaume combat, dans la plaine d'Aliscans (4), contre une innombrable armée sarrazine ; il est vaincu ; il fuit vers Orange. Sous un arbre, près d'une fontaine, il trouve son neveu Vivien, blessé à mort après s'être battu tout le jour. Vivien expire entre les bras de son oncle, qui tente vainement d'emporter son corps. Poursuivi de tous côtés, Guillaume n'échappe à ses ennemis qu'en revêtant une armure sarrazine. Enfin, il arrive sous les murs d'Orange. Mais Guibourc, sa femme, refuse de lui faire ouvrir les portes ; elle n'admet pas que Guillaume puisse fuir, et lui ordonne de retourner au combat pour délivrer un convoi de prisonniers chrétiens. Guil-

(1) Lire le combat de Roland et d'Olivier dans la *Chrestomathie* de M. CLÉDAT, p. 92.

(2) Lire ce passage dans la *Chrestomathie* de G. PARIS, p. 63.

(3) Lire, dans la *Chrestomathie* de M. CLÉDAT, le passage intitulé *le Comte Guillaume et l'Empereur Louis*.

(4) Sur la plaine d'Aliscans, voir *les Villes d'art célèbres : Nîmes et Arles*, par ROGER PEYRE. Paris, Renouard.

laume obéit et peut rentrer dans sa ville. Il la quitte bientôt pour aller demander secours au roi Louis. — Dans la seconde partie, (retour et triomphe de Guillaume), apparaît un personnage grotesque, sorte de géant, qui se bat avec un *tinel* (massue), et qui se nomme Renouart. — Malgré les disparates de cette composition, Gaston Paris la croit toute entière l'œuvre du même poète, un Normand de Sicile, Jendeu de Brie (1).

Pour compléter l'histoire de Guillaume et de son neveu, il faut citer, d'une part, *les Enfances Vivien* et *la Chevalerie Vivien*, — d'autre part *le Moniage Guillaume* (le héros se fait moine) et *le Moniage Renouart* (dans le genre héroï-comique).

3. Geste de Doon de Mayence.

Doon de Mayence est l'ancêtre des quatre fils d'Aimon de Dordone, dont le plus célèbre est *Renaud de Montauban*, qui donne son nom à la principale chanson de ce cycle assez confus.

Renaud de Montauban. — Renaud et ses frères sont poursuivis par Charlemagne, et accueillis par Yon, roi de Gascogne. Ils bâtissent le château de Montauban, où ils soutiennent un long siège contre l'Empereur. Puis ils quittent Montauban pour Trémoigne. Renaud se bat avec Ogier, avec Roland, avec Charlemagne lui-même. Enfin la paix est conclue. Les *quatre fils Aymon* devront livrer leur fameux cheval Bayard, qui les emportait tous les quatre sur son dos, à travers les dangers de la fuite et du combat. Bayard est jeté à la Meuse ; mais il brise la pierre qu'on lui avait attachée au cou, et se réfugie dans la forêt des Ardennes. — Renaud fait une expédition à Jérusalem, où il triomphe de l'émir de Perse. Puis, par pénitence, il s'embauche, comme maçon, parmi les ouvriers qui bâtissaient la cathédrale de Cologne. Tué par ses compagnons, il ressuscite pour se rendre à Trémoigne, où il reçoit une sépulture digne de lui (2).

Cette chanson, si variée, où abondent les épisodes guerriers, romanesques, miraculeux, fut sans cesse remaniée et rajeunie. Elle est restée, sous le titre des *Quatre fils Aymon*, une des plus populaires.

(1) Comparer à Renouart au Tinel le Morgant de Pulci (poète italien mort en 1487) ; Morgant est un géant, pris et converti par Roland, et qui combat avec un battant de cloche.

(2) Lire, dans la *Chrestomathie* de M. Clédat, *le Combat contre Charlemagne et contre Roland*, p. 111.

On voyait, dans *Renaud*, un enchanteur nommé *Maugis*, qui est devenu à son tour le sujet d'un poème postérieur.

4. Gestes particulières. — Chansons non classées.

La *Geste des Loherains*, ou Lorrains, se compose de plusieurs poèmes dont le plus célèbre est *Garin*, — qui contient une scène très belle, la mort de Bégon. — Bégon, lorrain, chasse le sanglier ; il est entraîné par la poursuite jusque sur les terres de son ennemi, le bordelais Fromont. Les gardes-chasse et les serfs de Fromont tuent Bégon (1). De là une suite de représailles et de vengeances.

Raoul de Cambrai. — Ce Raoul est le type le plus accompli du *féodal* primitif, à la fois courageux, brutal, féroce : et le poème tire sa beauté originale du développement logique et serré de ce caractère. Raoul, pour s'emparer du fief de Vermandois, dévaste le pays et brûle l'abbaye d'Origny. Puis il combat Ernaut de Douai, oncle de son écuyer Bernier. Ici, la situation est particulièrement dramatique et psychologique, parce qu'une sorte de cas de consciene agite et retient le malheureux Bernier : sa mère a été brûlée par Raoul au *moutier* d'Origny : son oncle Ernaut est blessé et poursuivi par Raoul ; — mais Raoul est son seigneur, et Bernier n'ose défendre Ernaut. Enfin, tous les défenseurs d'Ernaut ayant été taillés en pièces, et l'horrible poursuite reprenant de plus belle, Bernier se décide à tirer l'épée contre Raoul et le tue. Ce passage est une des plus belles descriptions de combat que nous ayons dans notre littérature : on y trouve autant de précision que d'enthousiasme (2).

Ami et Amile. — Ami, frappé de la lèpre, ne peut être guéri que s'il se baigne dans le sang des deux enfants d'Amile. Celui-ci n'hésite pas à donner cette preuve de dévouement et de reconnaissance à Ami, qui jadis lui a sauvé la vie. Ami est guéri ; mais Dieu fait un miracle pour récompenser Amile, qui, rentrant dans la chambre où il a égorgé ses enfants, les retrouve vivants et jouant sur leur lit avec une pomme d'or (3).

(1) Lire, dans les *Récits extraits des poètes et prosateurs du moyen âge*, de G. Paris, la *Mort de Bégon*, p. 40.

(2) Lire, dans la *Chrestomathie*, de G. Paris, le *Combat de Raoul et d'Ernaut et la mort de Raoul*, p. 37.

(3) Lire, dans la *Chrestomathie*, de M. Clédat, *Ami et Amile se retrouvant et se reconnaissant*, p. 122.

Le *cycle de la Croisade* s'est formé tardivement, alors que l'âge de la production épique était clos. Les chansons de ce cycle ne sont guère que de l'histoire chantée. Leur sécheresse prouve que la grandeur des événements ne suffit pas à produire de la poésie, mais que la poésie est toute subjective et n'a qu'un *moment*. On peut citer la *Chanson de Jérusalem* ou d'*Antioche*, et le *Chevalier au Cygne*. Toutes ces chansons furent remaniées au quatorzième siècle (1).

IV. — La Chanson de Roland.

1. L'histoire et la légende.

L'Histoire. — Éginhard nous a laissé le récit très succinct des événements historiques transformés en légende dans la *Chanson de Roland*. Charlemagne revenait d'une expédition contre les Sarrazins dans le Nord de l'Espagne. Son arrière-garde, commandée par le comte de la marche de Bretagne (Bretagne française), Roland ou Hroland, fut surprise dans la vallée de Roncevaux par les montagnards basques. Ceux-ci, armés à la légère et habitués à combattre parmi les rochers et les précipices, eurent facilement raison de chevaliers pesamment armés et étrangers au pays. Les Francs furent cernés, écrasés; et Charlemagne ne put tirer aucune vengeance de cet affront (778).

La Légende. — Des cantilènes naquirent probablement d'abord dans le pays même de Roland, la Bretagne française et la Normandie. (Certaines allusions locales du poème permettent de croire que la version que nous possédons a été, elle aussi, rédigée par un trouvère normand.)

De Roland, on fit le neveu de Charlemagne (nous ne savons pourquoi) et l'un des douze pairs de France. A ses côtés, dans l'arrière-garde, on plaça Olivier (dont la sœur, Aude, est sa fiancée), l'archevêque Turpin, et les autres pairs de France. Cette arrière-garde se composa donc de l'élite des barons chrétiens, au nombre de vingt mille.

(1) G. Paris, *Littérature française au moyen âge*, § 29.

Il fallait leur donner des adversaires dignes d'eux. Comment tolérer que Roland, Olivier, Turpin et leurs héroïques compagnons aient été écrasés sous des quartiers de rocher, dans une embuscade dressée par des Basques, ennemis obscurs et insaisissables ? Les Francs revenant d'Espagne seront donc attaqués à Roncevaux par cent mille Sarrazins, bien armés et très braves. Et l'on oubliera que pareilles armées ne pouvaient évoluer à Roncevaux. Dans la pensée des trouvères du Nord, de Roncevaux il ne restera plus qu'un décor ténébreux et grandiose, une *toile de fond* avec des rocs, des pins, plantés comme des *portants* de théâtre.

Une modification en amène une autre. Est-il vraisemblable que les Sarrazins aient osé attaquer cette arrière-garde, ou que celle-ci se soit laissé surprendre ? Alors, trait essentiellement populaire et primitif, naît la pensée de la trahison. Dans toutes les littératures, la mort des *héros* est attribuée à l'intervention d'un traître. (C'est par trahison que Pâris tue Achille, que Hagen tue Siegfried, que Laerte tue Hamlet... Cf. les morts historiques, presque toujours attribuées par le peuple à la trahison ou au poison.) Charlemagne, qui vient de traiter avec le roi sarrazin Marsile, quitte le pays en toute sécurité; mais Ganelon a préparé, comme une vengeance personnelle, la mort de Roland.

Il n'est pas possible enfin que pareil affront soit resté sans représailles. Et tandis que, dans la réalité, Charlemagne n'avait jamais pu châtier les Basques, on le verra, dans la légende, revenir en Espagne, pour exterminer les Sarrazins et, d'autre part, punir le traître Ganelon.

Bien entendu, tous les éléments, sont agrandis en proportion, et il y a une sorte de logique surprenante dans ce travail irréfléchi de l'imagination populaire. A la *qualité* des héros, à leur *vertu*, à l'importance du combat, à la beauté du décor, correspondent des caractères dont la *vraisemblance relative* paraît avoir été calculée par un artiste conscient, — et un *merveilleux* tout à fait approprié.

Mais ce qui doit surtout nous frapper dans la genèse obscure de la plus belle de nos *Chansons*, c'est que le héros succombe, et que sa mort y est glorifiée. Cette conception

est essentiellement *moderne* et *chrétienne*. Elle est *moderne*, car elle est une protestation de l'individu contre le nombre, de la valeur contre le destin, du mérite personnel contre le fait. Elle est *chrétienne*, parce qu'elle exalte le sacrifice, à titre d'expiation et d'exemple.

2. Plan et analyse critique.

Simplicité et clarté du plan. — Le plan général du *Roland* est simple et facile à saisir ; il est d'une clarté toute française et d'une construction dramatique; il contient une exposition, un nœud et un dénouement ; ce dénouement, il est vrai, est double et prolongé. — L'*exposition* est formée par les préparatifs du départ de Charlemagne et de la trahison de Ganelon ; — le *nœud*, c'est la bataille à Roncevaux ; — le *dénouement*, c'est d'abord la mort de Roland, puis la punition des Sarrazins et du traître. Aucun épisode étranger à l'action ne rompt la *suite* du développement ; si les entretiens de Ganelon avec Blancandrin et Marsile, si les combats entre Francs et Sarrazins nous paraissent trop délayés, toujours est-il que nous ne sortons jamais du sujet, et que l'impression d'unité est fortifiée par cette monotonie même.

Analyse de la Chanson de Roland. — Depuis sept ans, Charlemagne est en Espagne ; il ne lui reste plus à triompher que de Saragosse et du roi Marsile. Or celui-ci demande la paix ; et c'est à ce moment précis que le poème commence. Pour discuter les propositions du Sarrazin, Charlemagne convoque ses barons. Après une délibération à laquelle prennent part le vieux duc Naîmes, Roland, Olivier, l'archevêque Turpin, Ganelon, le traité de paix est accepté en principe ; mais il s'agit de désigner un ambassadeur, qui partira avec les envoyés musulmans et traitera directement avec Marsile. La mission est dangereuse : Roland la réclame avec impétuosité. Charlemagne refuse de la lui confier ; il veut pas davantage de Turpin, ni d'Olivier. C'est alors que, sur l'avis de Roland, l'Empereur choisit Ganelon ; et celui-ci en conçoit une vive colère. Tout en cheminant vers Saragosse, aux côtés du Sarrazin Blancandrin, Ganelon prépare sa trahison ; et quand il est en présence de Marsile, il promet de faire placer Roland et les autres pairs à l'arrière-garde, de façon à ce que les Sarrazins puissent sur-

prendre et massacrer à Roncevaux l'élite de la chevalerie française.

Charlemagne, après le retour de Ganelon, est parti pour la France. Roland avec l'arrière-garde vient de s'engager dans les défilés des Pyrénées, quand il se sent entouré par l'ennemi. Olivier lui conseille de sonner son cor, pour appeler Charlemagne ; par trois fois Roland refuse, et la bataille s'engage. Après des exploits héroïques, tous les barons français succombent. Seuls, survivent Olivier, Turpin et Roland. Celui-ci se décide à sonner son olifant. Sous l'effort de sa voix, ses tempes se brisent, mais le son parvient aux oreilles de l'Empereur, qui revient en grande hâte, après avoir fait enchaîner Ganelon, dont il comprend trop tard la félonie. A Roncevaux, Olivier meurt : après lui, Turpin ; enfin Roland essaye de briser sa Durandal contre le rocher, et ne pouvant y parvenir, il met sous lui son épée et son olifant, et meurt, la tête tournée vers l'Espagne, et tendant à Dieu le gant de sa main droite.

Cependant, Charlemagne est revenu. Il poursuit les Sarrazins qu'il extermine, tandis que Dieu prolonge pour lui le jour. Puis il rend les derniers honneurs aux barons étendus dans la plaine, et il emporte dans des peaux de cerf les corps de Roland, d'Olivier et de Turpin. De retour à Aix-la-Chapelle, l'Empereur annonce à Aude, sœur d'Olivier, la mort de son fiancé Roland : Aude tombe morte. — Un conseil se réunit pour juger Ganelon ; celui-ci est défendu en champ clos par son parent Pinabel, contre Thierry, champion de Roland. Pinabel est vaincu ; et Ganelon, condamné à mort, est écartelé. Le poème se termine par un songe de Charlemagne, à qui apparaît un ange qui lui ordonne de se préparer à une nouvelle expédition.

Le décor. — Si rapide qu'elle soit, cette analyse laisse soupçonner une certaine variété. Il y a trois décors principaux : le verger où se tient le conseil de Charlemagne, et qui est d'un aspect riant et pittoresque, avec le fauteuil d'or de l'Empereur, le perron de marbre bleu, le cortège des envoyés de Marsile, les costumes, etc... C'est une sorte d'enluminure ou de brillante mosaïque ; — le lieu de la bataille est sinistre : « Hauts sont les puys, ténébreuses les vallées, la roche est noire... » Au loin, sur la terre de France, éclate une merveilleuse tempête : « A midi, il y a de grandes ténèbres... C'est le grand deuil pour la mort de Roland ! » Et quand Charlemagne cherche le corps de ses preux, « il trouve le pré rempli d'herbes et de fleurs, qui sont toutes vermeilles du sang de nos ba-

rons » ; — enfin nous sommes à Aix ; là, plus de description ; le trouvèrent contente de nommer le palais où Charlemagne juge Ganelon, et la plaine où combattent les deux champions.

La variété. Les épisodes. — Quant aux épisodes, il est injuste d'en exagérer la monotonie. Les scènes de la deuxième partie sont agencées, quand on y regarde de près, avec une véritable habileté. Voyez d'abord Roland et Olivier apercevant au loin l'armée sarrazine. Et pendant qu'elle approche, cette armée innombrable, la scène du cor, entre les deux chevaliers : trois fois, Roland refuse d'appeler Charlemagne à son secours. Puis le combat s'engage. Cette succession de beaux coups d'épée nous intéresse moins, sans doute, que les auditeurs du onzième siècle. Mais on doit rendre au trouvère ce témoignage qu'il a cherché à varier, sinon les coups, au moins la physionomie et les paroles des adversaires : une lecture attentive suffit à le prouver. Enfin Roland se décide à sonner du cor ; et ici nous pouvons admirer sans restrictions une des plus belles inventions épiques : au cor de Roland, Charlemagne tressaille, mais Ganelon le rassure ; puis nous revenons à Roncevaux, où, de nouveau, Roland sonne l'olifant « à grande douleur, à grande angoisse ». Et le roi dit : « Ce cor a longue haleine. » Et il revient ; il fait jouer toutes ses trompettes, qui répondent au cor de Roland, tandis que dans l'armée « il n'en est pas un qui ne pleure et ne sanglote ».

Mais où la variété nous frappe le plus, c'est dans la mort des trois derniers survivants de la bataille : Olivier, Turpin, Roland.

Olivier est aveuglé par le sang ; et tout étourdi par sa faiblesse, il frappe, le prenant pour un païen, son ami Roland ; puis il s'excuse, il l'embrasse, et il meurt.

L'archevêque Turpin, blessé à mort, conserve assez de force pour bénir les corps que Roland a rangés devant lui ; et comme il voit Roland se pâmer, il se traîne jusqu'au ruisseau pour puiser de l'eau avec l'olifant ; mais la vie l'abandonne dans ce dernier effort, et Roland, revenant à lui, ne voit plus que son cadavre.

Enfin, c'est le tour de Roland. S'il ne s'agissait ici d'un vieux trouvère anonyme, écrivant dans une langue que les Français se sont décidés, par une singulière paresse, à traiter d'enfantine et de barbare, il n'y aurait qu'une voix sur la suprême beauté de ce passage. Et d'abord, la scène est préparée de la façon la plus sûre. Un à un, les compagnons de Roland sont tombés. Lui, le héros, il survit à tous. Tant qu'il luttait au milieu des siens, nous admirions sa vigueur et sa bravoure ; mais maintenant il se détache, plus héroïque encore, car nous sentons qu'une volonté supérieure retient seule la vie dans ce corps épuisé et sanglant. Pourtant, il n'a reçu des païens aucun coup mortel. Il n'a qu'une brèche à son casque, celle que lui fit l'épée d'Olivier. Il n'a qu'une *déchirure*, sa tempe ouverte qui a crevé, quand il jetait à Charlemagne, par-dessus les monts, l'appel désespéré de son olifant ; mais par là son sang s'écoule, et sa dernière heure est proche. Cherchez dans l'épopée ancienne ou étrangère ; vous n'y trouverez pas de scène pareille : un héros qui meurt invaincu, seul, la face tournée vers les ennemis épouvantés, une main tendue vers Dieu, l'autre sur sa bonne épée, dont par trois fois il rappelle les prouesses avec une fierté mélancolique, et percevant au loin, dans l'étourdissement de son agonie, la marche sûre et formidable du vengeur.

3. Les personnages.

On a voulu, par une sorte de sophisme scolaire, établir une comparaison suivie entre les personnages de l'*Iliade* et ceux de la *Chanson de Roland*. Cette comparaison n'est légitime que si l'on tient à constater, dans deux épopées primitives, conçues à deux *moments* psychologiques et sociaux tout à fait opposés, certaines analogies curieuses. Sans doute, Roland ressemble à Achille, en ce sens que tous deux ils incarnent la vaillance *excessive* ; et Olivier peut être rapproché du Troyen Hector, parce que, comme lui, il fait contraste, par son courage raisonné et par sa prudence sans faiblesse, avec la bravoure téméraire et inconsciente. Mais, poussé plus loin, le parallèle devient artificiel jusqu'au ridicule. Je veux bien encore que le duc

Naîmes soit le Nestor de notre épopée. Mais que dire de ceux qui font « faire vis-à-vis » à Charlemagne et à Agamemnon, à l'archevêque Turpin et au devin Chalcas ?

Roland. — Roland a pour lui la beauté (1) ; une force physique prodigieuse (2) ; son courage égale sa force (3) ; il est fidèle à son roi (4) ; mais il est orgueilleux, et par sa *démesure* il est responsable du désastre (5). Ni cette bravoure, ni cet orgueil n'excluent la *pitié* ; il aime Olivier (6) ; il sait pleurer et soupirer (7) ; il est pieux, et n'oublie pas, en mourant, de battre sa coulpe (8). Ce caractère n'est donc pas tout d'une pièce ; ce n'est pas de lui qu'on peut dire : « Et rien d'humain ne bat sous cette bonne armure. » Il n'est « ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant », comme Aristote l'exige du héros tragique. Quand on l'étudie sans prévention, on y trouve, autant que le permettent les circonstances où il agit, une certaine complexité.

Olivier. — « *Roland est preux, mais Olivier est sage.* » Le caractère d'Olivier se soutient d'un bout à l'autre du poème. *Sage*, il l'est dans le conseil de Charlemagne (9), avant la bataille (10), quand il demande à Roland de sonner du cor (11) et quand il raille Roland qui se décide trop tard à lui obéir (12); son amitié est sincère et franche (13) ; sa bravoure, dans le combat, égale celle de Roland (14).

Charlemagne. — Charlemagne, qui en 778 n'avait que trente-sept ans, nous est représenté, dans le *Roland*, comme un *ancêtre* : « Il a la barbe blanche et le chef tout fleuri » (15) ; et, cette barbe, tantôt il l'invoque (16), tantôt il

(1) Nous renvoyons aux numéros des *laisses*, édition L. Gautier. Ce sera un excellent exercice pour les élèves que de chercher eux-mêmes ces citations, pour en tirer un *portrait* de Roland, d'Olivier, etc... *Laisse* XCV.

(2) CXXXVII et *passim*. — (3) XCI, CLXV, CLXVII, CLXXXIII, etc. — (4) XCII, XCIII. — (5) XIV, XVIII, LXI, LXV, LXXXVII et suivants. — (6) CLXXII, CLXXIII, CLXXXIX, CXC, etc. — (7) CCIII. — (8) CCII, CCIII. — (9) XVIII. — (10) LXXXIV, LXXXV. — (11) LXXXVII à XCII, et XCVI. — (12) CL à CLIV. — (13) XVIII, CLXXI à CLXXV. — (14) CX, CXI, CXXX, CXLIII, CXLVII, etc... — (15) VIII. — (16) XVII.

l'étale sur sa cuirasse (1), tantôt il la tire et l'arrache en signe de douleur (2) ; Marsile a pour Charlemagne une sorte de terreur superstitieuse, il le croit âgé de deux cents ans (3). Le grand Empereur consulte ses barons (4) non pour se laisser dicter des ordres, mais pour s'éclairer. Son souvenir est sans cesse présent à l'esprit des combattants de Roncevaux (5), et surtout il est invoqué par les mourants (voir mort de Roland) (6). Charlemagne les aime autant qu'il en est aimé ; voyez son angoisse quand il entend le cor de Roland (7), sa douleur quand il retrouve les corps de ses barons (8), son indignation quand on lui propose de faire grâce au traître Ganelon (9). Il n'est pas moins brave que Roland, et frappe de rudes coups dans la bataille (10). Mais au milieu de tous ces chevaliers, qui semblent n'avoir d'autre fonction que de pourfendre leurs ennemis, et qui, le combat fini, se reposent, l'Empereur représente le chef suprême qui, dans les intervalles de l'action, pense et prévoit ; il n'est pas seulement un bras, il est un cerveau. Son sommeil est agité, il a des songes (11), et les anges de Dieu lui parlent.

Turpin. — Quant à l'archevêque Turpin, il a, lui aussi, son caractère cohérent, vivant et très distinct des précédents. Prêtre et soldat, son originalité consiste à ne jamais oublier qu'il est à la fois l'un et l'autre. Après avoir donné aux Français sa bénédiction (12), il se bat en preux (13) ; quand il entend la dispute de Roland et d'Olivier, il les sépare, et prononce des paroles sensées (14); il est blessé à mort et frappe toujours (15), et, le dernier, il combat aux côtés de Roland. Sa mort est celle d'un prêtre; il bénit les corps rassemblés par Roland (16), il essaye de secourir Roland qui se pâme, et meurt de cet effort de charité.

(1) CLXI, CCLIV. — (2) CCIV, CCXLI, CCCXVIII. — (3) XLII, XLIII, XLIV. — (4) VIII à XXVII et CCXCVIII à CCCIV. — (5) XC, XCI, XCIII, XCIV, etc... — (6) CXCVIII à CCIII. — (7) CLV à CLXI. — (8) CCXXXI à CCXL. — (9) CCCIII, CCCIV. — (10) CCLXVI à CCXCII. — (11) CCXI à CCXIII. — (12) XCIII, XCIV. — (13) CXXXIV, CXLII. — (14) CLIII. — (15) CLXXIX, CLXXX. — (16) CLXXXVII à CXC.

Ganelon. — Ganelon n'est point une figure banale. Il nous est représenté au début comme un beau et brave chevalier (1); devant Marsile, il défend les prétentions de Charlemagne, au risque de sa vie (2); et, même quand il apparaît devant le conseil qui doit juger sa trahison, il a belle mine et bonne tenue (3). Mais on nous le représente comme vindicatif et jaloux (4) : ainsi s'explique sa trahison.

Aude. — Aude est la sœur d'Olivier, fiancée de Roland (voyez *Girard de Vienne*); il faut louer le poète de lui avoir donné une douleur si noble et si discrète. Elle meurt, elle aussi, comme elle doit mourir (5).

4. Le merveilleux.

Toute épopée comporte, par le recul même et par la grandeur des exploits, l'intervention du merveilleux. A mesure que l'imagination populaire exagère la situation et les actes, elle sent, toujours conduite par une logique secrète, que les seules forces humaines seraient restées au-dessous d'une pareille tâche. On ne se contente pas de rendre le héros invulnérable (Achille, Siegfried), on fait intervenir en sa faveur la divinité.

Le merveilleux de la *Chanson de Roland* est tout chrétien, sans aucun mélange de superstitions populaires ou de magie : c'est plutôt du *surnaturel*. De plus, il y en a, pour ainsi dire, un *minimum*. Le poète nous dit que Dieu combat avec la France, et que le diable, avec Apollon et Tervagant, est du côté des Sarrazins. Mais ni Dieu ni le diable ne sortent du *surnaturel subjectif* pour jouer un rôle direct dans la bataille. Les seules apparitions sont celles de saint Gabriel et de saint Michel, quand ils viennent recueillir l'âme de Roland (6); à deux reprises encore, saint Gabriel descend du ciel vers Charlemagne, mais c'est en rêve qu'il lui apparaît (7). On voit quelle est la discrétion de ce *merveilleux*.

(1) CXCI à CXCIV. — (2) XX. — (3) XXXII à XXXIII. — (4) CCC. — (5) XV, XX à XXVI. — (6) CCIII. — (7) CCXII et CCCXVIII.

5. La langue et le style.

Le meilleur texte que nous possédions de la *Chanson de Roland* est celui d'Oxford, œuvre d'un scribe anglo-normand, dont Léon Gautier place l'exécution entre 1150 et 1160. C'est une mauvaise copie, aussi mal corrigée que mal écrite ; le manuscrit original devait être rédigé en dialecte normand. Nous n'avons pas ici à étudier ce dialecte. Rappelons seulement que le *roman* du onzième et du douzième siècle est une langue à deux cas, où le fonds latin est encore très transparent, où l'influence germanique apparaît dans la forme tout extérieure des mots. La syntaxe en est raide et peu variée : c'est l'insuffisance réelle de cette langue, dont le vocabulaire n'est pas aussi pauvre que l'affirment les ignorants. Les *formules* reviennent fréquemment dans les récits et dans les descriptions; elles suppléent aux *images* qui sont très rares. Évidemment, la poésie du *Roland* est dans les situations et dans les sentiments, et presque point dans la forme. Nous sommes habitués, par notre éducation classique, à ce que les poètes nous fournissent la poésie toute faite, toute parée de *figures* qui s'imposent à notre imagination paresseuse ; et sous ce rapport, le romantisme nous a rendus encore plus passifs : nous aimons *les poètes* et *les artistes*, nous n'aimons ni la poésie ni les arts. Peut-être nos pères sentaient-ils plus vivement que nous la poésie des choses; une indication rapide et sobre suggérait à leur imagination plus fraîche un tableau ou une émotion.

V. — **Diffusion et influence des Chansons de Geste.**

Si nos chansons de geste sont d'origine germanique, c'est bien sur le sol gallo-romain qu'elles prirent leur forme définitive ; et, sous cette forme, elles exercèrent une influence vraiment européenne (1).

(1) L'Allemagne traduit *Roland* et *Aliscans* (XIIe et XVe siècles); l'Angleterre se passionne surtout pour *Fièrabas* ; dans les Pays-Bas, au douzième siècle, *Roncevaux*, *Renaud*, *les Lorrains* sont autant d'adaptations de nos poèmes français ; en

La France seule semble avoir oublié, pendant plus de trois siècles, de Ronsard à Victor Hugo, des poèmes qui ne devaient pas être sans valeur pour avoir ainsi rayonné sur l'Europe entière. Aujourd'hui enfin, on peut parler des *Chansons de geste* comme d'œuvres classiques, sans se croire obligé d'affecter un dédain de bon ton envers cette littérature essentiellement nationale. Mais gardons-nous de l'excès contraire; et ne laissons pas d'avouer deux choses : la première, qu'il a manqué à l'inspiration de nos premiers trouvères ce sens de la mesure et de l'équilibre qui caractérise le véritable artiste (et c'est peut-être parce que la plupart de ces *Chansons* nous sont parvenues sous forme de remaniements maladroits), — la seconde, que leur langue, robuste et précise, déjà bien française par la clarté, n'a pas encore acquis la souplesse nécessaire à l'expression des sentiments intimes ou à la description variée du monde extérieur.

Norvège, au treizième siècle, nous trouvons une collection de *Sagas* (1), dont la plus célèbre est la *Karlamagnus-Saga*, traduite elle-même en suédois et en danois; l'Espagne s'en tint à des *romances*, dont les sujets sont souvent tirés de l'épopée française.

L'Italie est, de tous les pays voisins, celui où *la matière de France* trouve le plus de succès. Transportées dans cette société si curieuse et si vive, nos chansons furent d'abord, dans la Lombardie et la Vénitie, répandues en *français italianisé*. Puis, à la fin du quatorzième siècle, on compile sous le titre de *Royaux de France* (*Reali di Francia*) nos légendes épiques; ce vaste ouvrage est suivi d'autres poèmes, l'*Entrée de Spagne*, *Aspremont*, *Rinaldo*, etc. Guillaume d'Orange et Ogier le Danois deviennent l'objet de longues rédactions en prose et en vers. Ce succès ne faiblit pas. A la fin du quinzième siècle, Pulci et Bojardo; au seizième, l'Arioste, et dans une certaine mesure le Tasse, continuent à exploiter nos *Gestes*, chacun à sa façon. C'est encore en Italie que les Roland, les Olivier, les Ogier, les Renaud, etc., sont le plus célèbres.

(1) Le mot *Saga* (légende) s'applique dans les littératures scandinaves, d'une part, à des poèmes nationaux islandais, en prose; d'autre part, à des imitations ou adaptations de nos épopées françaises et de nos romans bretons.

BIBLIOGRAPHIE

Pour toute la bibliographie du moyen âge, se reporter à la *Littérature française au moyen âge*, de GASTON PARIS (Hachette, 2e éd., 1898). Ici, nous nous contenterons d'indiquer les ouvrages essentiels, plus spécialement destinés aux élèves et aux étudiants. Pour les dates, souvent discutées, et sur lesquelles les critiques ne sont pas toujours d'accord, nous adoptons celles de Gaston Paris.

L. GAUTIER, *les Épopées françaises*, 2e éd., Paris, Palmé, 1878-94, 3 vol. in-8.

G. PARIS, *la Poésie au moyen âge*, 1re série. Paris, Hachette, 1895, 1 vol. in-8.

G. PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne*. Paris, 1865, 1 vol. in-8.

KARL BARTSCH, *Chrestomathie de l'ancien français* (treizième et quinzième siècles), 1 vol., Leipzig, 1880, in-8.

G. PARIS, *Chrestomathie du moyen âge*. Paris, Hachette, 1898, 1 vol. in-8.

G. PARIS, *Récits tirés des poètes et prosateurs du moyen âge*. Paris, Hachette, 1896, vol. in-16.

L. CLÉDAT, *Chrestomathie du moyen âge*. Paris, Garnier, 1 vol. in-12.

PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire de la Littérature française*, des origines à 1900. Paris, Colin, 1895, in-4. (T. I, chap. 2, *l'Épopée Nationale*, par L. GAUTIER).

J. BÉDIER, *les Légendes épiques*. Recherches sur la formation des chansons de geste, Paris, H. Champion, 2 vol., 1908.

Pour les *textes*, en dehors des morceaux cités dans différentes *Chrestomathies* :

La *Chanson de Roland*, éd. L. Gautier, avec traduction en regard (Tours, Mame, 1875, in-12); — éd. Lehugeur (Paris, Hachette, in-12) en vers français modernes; — éd. Clédat, etc.

Les CHRESTOMATHIES renvoient aux éditions séparées ou collectives des autres *Chansons de geste*.

CHAPITRE III

LA LITTÉRATURE COURTOISE

LES ROMANS DE LA TABLE RONDE
LES ROMANS D'AVENTURES

Sommaire : Le *roman* s'oppose à la *chanson de geste*, en ce qu'il est le récit d'une aventure plus ou moins fictive. — Nous entrons ici dans la *littérature* proprement dite, d'invention et d'imitation, qui peint l'amour *courtois*.

1°. — Les *Romans de la Table ronde* ont pour origine les traditions celtiques sur le roi Arthur et ses chevaliers. On y joint la légende du *Graal*, vase où Joseph d'Arimathie recueillit le sang du Christ. — Ces histoires bretonnes passent d'abord en France (XII[e] siècle) sous forme de *lais*, dont les plus célèbres sont ceux de Marie de France. — A part, il faut placer *Tristan et Yseult*. — *Chrétien de Troyes* († 1195) a composé les plus célèbres romans d'aventures, entre autres le *Chevalier au lion*, *Lancelot* et *Perceval*.

2°. — D'autres romans sont imités d'œuvres gréco-byzantines, (les *Sept Sages*), ou tirés de vieilles légendes françaises (*Robert le Diable*, *Jean de Paris*). On y rattache la chante-fable d'*Aucassin et Nicolette*.

3°. — Ces romans se répandent en Europe. Ils sont imités en Italie aux quinzième et seizième siècles; en Espagne, où ils forment la bibliothèque de *Don Quichotte*, et d'où ils nous reviennent dans une compilation d'*Herberay des Essarts*, sous le titre *d'Amadis* (XVI[e] siècle).

Le mot *roman* signifie à l'origine un récit, une narration, en vers, et en langue vulgaire; c'est une œuvre d'imitation ou d'invention. Le *roman* s'oppose à la *chanson de geste*, en ce que celle-ci a toujours, ou prétend avoir, un fondement historique.

Ici, nous entrons, à proprement parler, dans la *littérature*. Il ne s'agit plus d'œuvres qui se sont formées spontanément, agglomérées ou développées lentement, et dans la rédaction desquelles les procédés littéraires ne sont intervenus qu'assez tard. Il ne s'agit pas non plus d'œuvres qui prennent racine dans le vieux fonds national et qui jaillissent de l'âme populaire émue par de réels exploits. Les *romans bretons* et les *romans d'aventures* ont été écrits par des *lettrés*, qui se sont inspirés de fables étrangères à notre pays.

C'était la première fois, et ce n'était pas la dernière, que notre littérature empruntait des intrigues, des types, et même un style, à une littérature voisine ; et que, en *démarquant* ses imitations, elle les *délocalisait*, pour ainsi dire, et les généralisait au point de les rendre *cosmopolites*.

Dans ces romans règne l'amour *courtois*, par opposition aux sentiments *féodaux* des chansons de geste. Tandis que celles-ci chantent la guerre contre les infidèles ou les luttes entre grands vassaux, ceux-là narrent les aventures de chevaliers qui, tantôt pour obéir à la *dame de leurs pensées*, tantôt pour accomplir un vœu, exécutent des prouesses aussi merveilleuses que vaines. Cette conception de l'amour, auquel tout doit céder, et qui est « plus fort que la mort », semble d'origine celtique, c'est-à-dire bretonne ou galloise. Mais elle se subtilisa sous l'influence des imitateurs d'Ovide, auteurs de différents *Arts d'amour*. André le Chapelain (XIIIe siècle) a écrit en latin un *De Arte honeste amandi*, qui contient, selon G. Paris, « le code le plus complet de l'amour courtois tel qu'on le voit en action dans les romans de la Table ronde » (1).

I. — Les romans de la Table ronde.

Les sources. — Les luttes des Celtes de la Grande-Bretagne contre les Saxons, aux cinquième et sixième siècles, avaient inspiré, au dixième siècle, la chronique latine de Nennius, où apparaissait pour la première fois Arthur:

(1) G. PARIS, *Littérature française au moyen âge*, § 104.

Légendes Arthuriennes. — Cette chronique fut développée et complétée, au commencement du douzième siècle, par Gaufrey ou Jofroy (né à Monmouth, mort en 1154), dans son *Historia regum Britanniæ*. Cet ouvrage contribua à répandre les légendes d'Arthur et de Merlin, déjà connues dans la société saxonne et normande par les nombreux récits ou *lais* des bardes gallois. Arthur, simple chef de clan, nous y est représenté comme un roi longtemps victorieux des ennemis de la Grande-Bretagne, et dont les chevaliers, les plus braves et les plus polis de la chrétienté, prennent place autour d'une *table ronde*, pour éviter toute querelle de préséance. Arthur finit par être mortellement blessé dans une bataille ; il disparaît alors, mais ses fidèles disent qu'il a été transporté dans le séjour des bienheureux, l'île d'Avalon, d'où quelque jour il reviendra (Cf. la légende de Frédéric Barberousse). L'*Historia regum Britanniæ* de Gaufrey Monmouth, et l'adaptation en vers qu'en donna Robert Wace, sous le titre de *Brut* (1155) (1), obtinrent d'autant plus de succès en France que, d'une part, la récente conquête de l'Angleterre par les Normands (1066) semblait avoir ouvert une nouvelle source de curiosité et d'inspiration, et que, d'autre part, Gaufrey et Wace avaient déjà transformé les rudes et barbares compagnons d'Arthur en des chevaliers de la plus parfaite *courtoisie*.

Légendes du Saint-Graal. — Aux légendes *arthuriennes* proprement dites, se mêla de très bonne heure celle du Saint-Graal. Le *Graal* serait le vase où Joseph d'Arimathie recueillit le sang du Christ; ce vase fut confondu avec celui de la Cène et avec celui où Pilate se lava les mains. Le corps de Joseph d'Arimathie ayant été rapporté d'Orient par Charlemagne, donné par lui à l'abbaye de Moyenmoustier, dans les Vosges, puis transporté en Angleterre ; on inventa, après coup, l'histoire des prétendus voyages de Joseph d'Arimathie et du *Graal*. Le Graal, perdu, devait être retrouvé par un chevalier au cœur pur ; et Perceval fut le plus illustre des héros qui partirent à la *quête* du Graal

(1) *Brut*, parce que Brutus était considéré comme le héros *éponyme* des Bretons.

Mythologie. — Enfin l'enchanteur Merlin, introduit d'abord par Gaufrey, d'après Nennius, joue un rôle considérable dans plusieurs de ces romans; il y représente, avec les fées, une vieille mythologie très difficile à reconstituer, et que les auteurs de *lais* ou de romans ne comprennent déjà plus.

Les lais. — Les chansons de geste ne sont qu'un développement des cantilènes épiques; les romans de la Table ronde ont été précédés eux-mêmes par des *lais*, courts poèmes, sortes de *nouvelles en vers*, chantés par les bardes gallois. Ces lais furent traduits en français ; ceux que nous possédons sont presque contemporains de l'époque même (XIIe siècle) où Chrétien de Troyes écrivait ses *romans* ; mais les premières adaptations sont antérieures.

Sur les vingt lais bretons que nous avons conservés, quinze sont dus à une femme, Marie, qui a vécu en Angleterre au douzième siècle, mais qui était née en France, et que l'on appelle **Marie de France**. Les plus célèbres sont : *Yonec*, dont le sujet est devenu populaire sous le titre de *l'Oiseau bleu*, et qui témoigne d'un art véritable de composition et de description; *Lanval*, où un chevalier est aimé d'une fée qui l'emporte avec elle dans l'île d'Avalon; *Eliduc*, nouvelle dramatique et psychologique, où la fatalité de l'amour et le dévouement féminin sont rendus avec une rare délicatesse ; *le Chèvrefeuille*, relatif aux aventures de Tristan et d'Yseult, etc. (1)...

Ces *nouvelles*, sans doute, sont, par leur *merveilleux féerique*, assez semblables à des contes d'enfants. Mais la peinture de l'amour pourrait nous permettre de les rapprocher de nos meilleurs romans psychologiques. Cet amour qui, chez Chrétien de Troyes, tourne à la galanterie raffinée et presque au *marivaudage*, est dans quelques-uns de ces *lais*, en particulier dans *Eliduc* et dans *le Chèvrefeuille*, un sentiment profond, mélancolique, douloureux, exalté jusqu'à la folie et résigné jusqu'au sacrifice

(1) M. L. Clédat a donné une analyse de ces *lais*, avec de nombreuses citations, dans *l'Histoire de la littérature française* (Julleville-Colin, 1896), t. I, p. 285.

absolu de soi-même. Il est né dans les têtes mystiques et rêveuses des pays *gallois*. Il en subsistera quelques traits dans les romans de la Table ronde, mais brisés, mêlés à des états d'âmes trop mondains ; le tout formera un ensemble presque incohérent, bientôt ridicule. C'est donc de préférence dans les *lais* qu'il faut le chercher sous sa forme la moins altérée.

Tristan et Yseult. — On retrouve aussi cet amour « plus fort que la vie et que la mort » dans la légende de *Tristan*. Et il convient de la traiter séparément, en dehors du groupe formé par les romans de la Table ronde (1).

Tristan, prince de Léonois et neveu de Marc, roi de Cornouailles, délivre ce pays d'un monstre, le Morhout, qui venait chaque année réclamer un tribut de jeunes gens et de jeunes filles (cf. la légende grecque de Thésée et du Minotaure). Vainqueur, mais blessé par l'épée empoisonnée du Morhout, Tristan se laisse porter par une barque sans voiles et sans gouvernail jusqu'en Irlande, où il est guéri par la reine. (Cette reine est la mère d'Yseult ; certaines versions nous disent que Tristan est guéri par Yseult elle-même.) Plus tard, Tristan revient en Irlande ; il est chargé de ramener la princesse Yseult au roi Marc, qui doit l'épouser. Sur le navire qui les porte d'Irlande en Cornouailles, Tristan et Yseult boivent par erreur un philtre destiné à lier Yseult et Marc d'un amour inaltérable. De là une passion coupable et fatale. La suite de l'histoire nous présente de nombreux épisodes où cette passion fait le tourment des trois personnages.

Suivant les auteurs, le dénouement change : les uns nous disent que le philtre n'ayant qu'une influence limitée à trois ans, Tristan et Yseult cessent de s'aimer; les autres, qu'ils sont tués tous deux par le roi Marc.

Le dénouement le plus intéressant et le plus célèbre est celui de Thomas : là, Tristan quitte le pays de Cornouailles pour la Bretagne et s'y marie ; il épouse une autre Yseult, *Yseult aux blanches mains*, et essaye, mais en vain, d'oublier Yseult la blonde, qui, de son côté, ne cesse de penser à Tristan. Celui-ci est blessé par une arme empoisonnée ; il ne peut être guéri que par Yseult de Cornouailles. Aussi l'envoie-t-il chercher,

(1) Nous avons deux romans en vers sur Tristan : celui de Béroul, composé vers 1150, et celui de Thomas, vers 1170. Enfin, Chrétien de Troyes avait composé un *Tristan*, aujourd'hui perdu.

à l'insu de sa femme, en recommandant au messager de mettre une voile blanche au navire s'il ramène Yseult, et une voile noire si la reine a refusé de venir (cf. encore la légende de Thésée et d'Égée). L'envoyé, Kaherdin, réussit dans sa mission, et Yseult revient avec lui ; cependant Tristan, étendu sur son lit, attend avec anxiété le retour du navire, qui, presque en vue de la côte, est d'abord ballotté pendant cinq jours par la tempête, puis est retenu par un calme plat. La femme de Tristan, qui a surpris son secret, guette, à la fenêtre, l'apparition du navire. Elle l'aperçoit, voile blanche au vent : par jalousie, elle annonce à Tristan que la voile est noire. Alors Tristan, ne pouvant plus longtemps retenir sa vie, meurt de douleur. Yseult, arrivée trop tard, expire auprès de lui (1).

Chrétien de Troyes († 1195). — De tous les poètes qui exploitèrent et adaptèrent au goût français la « matière de Bretagne », le plus célèbre est *Chrétien de Troyes*. On ne sait presque rien de sa vie. Il eut pour protectrice et pour inspiratrice une autre Marie de France, femme du comte Henri Ier de Champagne, fille de Louis VII et d'Aliénor de Guienne. Peut-être Marie connut-elle par sa mère, devenue reine d'Angleterre dès 1154, des *lais* et des *romans* gallois ou anglo-normands qu'elle communiqua au poète français ? Nous savons que celui-ci lui dut le sujet du *Chevalier à la Charrette* ; nous savons aussi qu'il écrivit son *Perceval* d'après un original que lui fournit le comte de Flandre, Philippe d'Alsace, qui avait séjourné en Angleterre.

Les œuvres de Chrétien ne sont pas toutes parvenues jusqu'à nous.

Après *Tristan* (vers 1160), il donna *Érec*, *Cligès*, *Lancelot ou le Chevalier à la Charrette* (vers 1170), *Yvain ou le Chevalier au Lion*, *Perceval* (vers 1175). Ce dernier roman est resté inachevé, interrompu peut-être par la mort de l'auteur. Nous allons donner une rapide analyse des trois principaux poèmes.

Le Chevalier au Lion. — Voici le vrai roman *arthurien*. Il y a une sorte de prologue, dans lequel nous entendons plusieurs chevaliers, réunis à la cour d'Arthur, raconter leurs exploits.

(1) Lire la Mort de Tristan et d'Yseult dans le *Choix de textes de l'ancien français* d'Aubertin, p. 43 (Belin).

Sur les indications de l'un d'eux, Yvain se rend dans la forêt de Brocéliande, où il découvre une fontaine, abritée par un pin et entourée d'un perron d'émeraude. Il prend de l'eau, dans une tasse d'or suspendue au pin, et la répand sur le terrain (1). Aussitôt s'élève une formidable tempête. Puis un chevalier se présente et l'attaque. Yvain lui résiste vaillamment, le blesse à mort, et le poursuit jusqu'en son château, où il pénètre et se cache. Yvain assiste aux funérailles du chevalier ; il aperçoit sa veuve et s'éprend d'amour pour elle. Grâce à une confidente de la châtelaine, véritable soubrette de comédie, il peut pénétrer jusqu'à la dame et l'épouser. — Chrétien a traité avec un art raffiné, plein d'esprit et de sûreté, les entrevues d'Yvain et de la dame (2). — Bientôt le roi Arthur, suivi de ses barons, arrive à la fontaine ; Yvain leur donne l'hospitalité dans son château ; puis, désireux d'accomplir de nouveaux exploits, il quitte sa dame pour un an. Quand il revient, le terme est passé ; l'entrée de sa demeure lui est refusée. Alors, il se jette, par désespoir, dans de folles équipées. C'est dans l'une d'elles qu'il délivre un lion d'un serpent qui l'enlaçait ; ce lion, reconnaissant, s'attache à lui : de là son titre de Chevalier au Lion. Enfin, sa vaillance lui obtient son pardon.

Lancelot ou le Chevalier à la Charrette. — Ce roman est beaucoup plus touffu ; il n'est pas d'ailleurs tout entier de la main de Chrétien, qui le fit terminer par Godefroy de Lagni. — Le titre vient de ce que l'un des chevaliers de la cour d'Arthur, Lancelot (qui n'est nommé que fort tard dans le poème, pour piquer la curiosité des lecteurs), est parti à la recherche de la reine Guenièvre, femme d'Arthur, enlevée par Méléagant, fils de Bademagne, « roi du pays d'où l'on ne revient pas ». En chemin, Lancelot perd son cheval, et, pour ne pas interrompre sa poursuite, il accepte de monter sur une *charrette* conduite par un nain : c'était une sorte de déshonneur, auquel il se soumettait volontairement « pour le service de sa dame ». Nous avons ici un trait essentiel d'amour *courtois*. — Lancelot franchit le pont périlleux, tranchant comme le fil d'une épée. Après plusieurs épisodes, il délivre la reine, pour l'amour de laquelle il consent encore à se laisser humilier dans un tournoi, jusqu'à ce qu'elle l'ait autorisé à prendre sa revanche. — Lancelot est le type le plus parfait du *chevalier*. Non moins célèbre fut Gauvain, neveu d'Arthur, modèle de bravoure et de fidélité

(1) Lire, dans la *Chrestomathie* de M. Clédat, p. 142, le passage sur la *fontaine merveilleu*

(2) Lire, dans la *Chrestomathie* de G. Paris, p. 95, cette longue et charmante scène.

désintéressée, qui joue un rôle important dans le poème. Auprès d'eux, le sénéchal Keu, fort brave aussi, se trouve placé parfois dans des situations presque comiques. — *Le Chevalier à la Charrette* fut mis en prose sous le titre de *Lancelot* (1220), et jouit jusqu'au seizième siècle d'une réputation européenne (1).

Perceval. — Le père et les deux frères aînés du jeune Perceval ayant été tués dans des tournois, sa mère tente de conjurer la fatalité qui semble menacer toute la famille, en se retirant avec son enfant dans un château perdu au milieu d'une vaste forêt : elle espère que celui-ci échappera aux séductions de la *chevalerie*. Mais Perceval, errant dans la forêt, rencontre des chevaliers, s'entretient avec eux ; et, malgré les protestations de sa mère, il part. Il se rend dans le château du *roi pêcheur*, où il aperçoit le *Graal* : il devait, paraît-il, poser une question au sujet du vase mystérieux dont il aurait ainsi rompu l'enchantement : mais il reste muet. — Là se termine l'œuvre de Chrétien (2).

La légende de Perceval a été complétée par un grand nombre de poètes. Dans ces différentes *suites*, le Graal devient le vase où Joseph d'Arimathie recueillit le sang du Christ. A la même époque, Robert de Boron compose trois poèmes qui s'enchaînent : *Joseph d'Arimathie*, *Merlin*, *Perceval*. Puis sous le titre de *la Quête du Saint-Graal* (attribuée à Robert de Boron, et dont le texte français est perdu) nous avons un récit des aventures de Galaad, fils de Lancelot, qui remplace Perceval dans sa mission (3).

II. — Les romans d'aventures.

Ce n'est pas seulement à la Bretagne que le moyen âge emprunte des sujets et des héros de romans. Il puise aux sources les plus diverses, et particulièrement (surtout

(1) Voir l'épisode de Françoise de Rimini, dans la *Divine Comédie* de DANTE : *Enfer*, chant V.

(2) Lire, dans les *Récits extraits des poètes et prosateurs du moyen âge* de G. PARIS, l'entrevue du jeune Perceval et des chevaliers rencontrés dans la forêt.

(3) Un poète allemand, Wolfram d'Eschenbach (mort en 1230), nous a laissé également un *Perceval* ; Richard Wagner en a tiré son *Parsifal*.

après les Croisades) aux sources byzantines. Il s'empare aussi de vieilles traditions locales; et, souvent, il invente.

On ne saurait énumérer ici qu'un très petit nombre de romans; il suffit de faire observer que la production romanesque, du douzième au quinzième siècle, fut d'une fécondité extraordinaire; encore n'avons-nous conservé qu'une partie de ces ouvrages.

Signalons d'abord le **Roman des Sept Sages**, d'origine indienne.

L'empereur Vespasien a un fils, que sa marâtre veut faire périr. Le jeune prince ne peut se justifier, parce que les sept sages, auxquels l'empereur a confié l'éducation de son fils, ont lu dans les astres que celui-ci périrait s'il prononçait une seule parole pendant les sept premiers jours de son arrivée au palais de son père. Alors, pour faire prendre patience à Vespasien, et pour occuper le délai au bout duquel le prince pourra parler et prouver son innocence, chacun des sept sages débite une histoire. Et le huitième jour, c'est la reine, la marâtre, qui est condamnée à être brûlée vive.

Floire et Blanchefleur nous conte l'histoire de deux jeunes amoureux, qui, en dépit de persécutions et de dangers, restent fidèles l'un à l'autre et finissent par s'épouser (1).

Parténopeus de Blois est une adaptation nouvelle (XIIe siècle) du fameux mythe de Psyché. Ici, ce n'est plus la curiosité féminine, mais celle de l'homme, qui est punie par la perte d'un mystérieux privilège.

Ce sont là des romans d'imagination et de sentiment, placés dans un cadre plus ou moins historique par les descriptions et par les détails de *costume*. Plus rapprochés de l'histoire (sans qu'il faille y chercher l'exactitude ni la vraisemblance) sont la **Chatelaine de Vergy** (XIIIe siècle), **Robert le Diable** (id.), etc... Cette production continue sans interruption au quatorzième et au quinzième siècle, où l'on peut citer **le Petit Jehan de Saintré**, par ANTOINE DE LA SALLE; et surtout **Jean de Paris** : Jean, fils du roi de France, se rend en Espagne, pour y épouser l'infante Anne, avec laquelle il a été fiancé par son père. Sur sa route, il rencontre le roi d'Angleterre, qui prétend à la main de la princesse. Il se fait passer pour un riche bourgeois de Paris, et il étonne son rival par son luxe et par son esprit.

(1) Sur *Floire et Blanchefleur*, cf. *Chrestomathie* de M. CLÉDAT, p. 56. — Sur les *Sept Sages*, même ouvrage, p. 219.

Arrivé à Burgos, il fait une *entrée* éblouissante, charme le roi d'Espagne et toute sa cour, finit par se nommer, par rappeler les engagements pris avec son père ; et il épouse l'infante (1).

Il faut mettre à part un petit roman écrit mi-partie en prose, mi-partie en vers, une *chante-fable*, **Aucassin et Nicolette** (seconde moitié du XIIe siècle.)

Nicolette est une jeune captive sarrazine, reconnue au dénouement pour la fille du roi de Carthage ; elle est aimée d'Aucassin, fils du comte Garin de Beaucaire. Celui-ci contrarie leurs amours ; il fait enfermer son fils et Nicolette dans des cachots ; mais la jeune fille s'échappe et se réfugie dans la forêt voisine. Là, elle rencontre des bergers, à qui elle demande de prévenir Aucassin. Le comte, après la disparition de Nicolette, fait sortir son fils de prison ; Aucassin monte à cheval, se dirige vers la forêt, y trouve les bergers qui lui parlent de Nicolette, et la cherche de tous côtés. C'est alors qu'il rencontre un pauvre serf, hideux, pleurant un bœuf qu'il a perdu : il y a là un dialogue d'un simple et admirable réalisme, qui forme contraste avec la *gentillesse* des autres épisodes, — comme la scène du Pauvre, dans le *Don Juan* de Molière. Enfin, Aucassin et Nicolette se rejoignent et, après quelques aventures, peuvent se marier. — Cette délicieuse *chante-fable*, seul spécimen d'un genre qui dut être très goûté au moyen âge, est sans doute d'origine orientale, et nous serait venue par les Arabes d'Espagne (2).

III. — **Diffusion et influence des romans.**

Comme nos chansons de geste, nos romans ont fait le tour de l'Europe, et ont déterminé, dans tous les pays, des imitations. Nous avons déjà nommé *Parsifal* ; il faut citer encore les versions de *Tristan* en Norvège et en Angleterre. *Le Chevalier au Lion*, de Chrétien, a été traduit en allemand ; de *Lancelot*, on trouve des adaptations néerlandaises et allemandes. En 1270, on fit en Italie (3),

(1) Lire, dans *Récits extraits des poètes et prosateurs du moyen âge*, de GASTON PARIS, p. 73, une très intéressante citation de *Jean de Paris*. — Sur ces romans du moyen âge, voir G. PARIS, *Littérature française au moyen âge*, §§ 50, 51, 52, et 65 à 71.

(2) Lire une citation d'*Aucassin* dans la *Chrestomathie* de G. PARIS.

(3) Rusticien de Pise.

de tous ces romans, un abrégé, qui contribua à les populariser dans ce pays. On s'étonnera moins de voir l'Arioste mêler à ses imitations de Chansons de geste celle des romans de la Table ronde et des romans d'aventures. En Espagne, même diffusion de notre littérature narrative; là, on aboutit au célèbre *Amadis de Gaule* et aux romans qui en sont la suite : *Esplandian*, *Florisel*, etc., ouvrages qui forment, chez Cervantès, la bibliothèque de Don Quichotte. Les *Amadis* nous revinrent en France au seizième siècle, par la célèbre traduction d'**Herberay des Essarts** (6 vol. in-folio, 1540-1556), qui donna à cette littérature chevaleresque un regain de popularité. Jusque dans *le Grand Cyrus* de Mlle de Sudéry et dans la *Cléopâtre* de La Calprenède, on sent l'influence des Amadis, mêlée à celle des romans travestis de l'antiquité, dont nous allons parler bientôt.

Le roman a donc toujours existé en France. A tous les âges, et dans toutes les sociétés, à travers les événements politiques les plus graves, il s'est trouvé d'innombrables lecteurs de ces fictions; et, sans doute, comme aujourd'hui, les femmes surtout y cherchaient une diversion aux réalités de la vie et un aliment pour leur inlassable curiosité.

BIBLIOGRAPHIE

L. Clédat, *l'Épopée courtoise* (dans *Histoire de la littérature française*, Julleville-Colin, 1896, t. I, chap. IV). — On trouvera à la fin de ce chapitre une bibliographie complète du sujet.

P. Paris, *les Romans de la Table ronde*, mis en français moderne. Paris, 1868-1877, 5 vol.

J. Bédier, *Tristan et Yseult*, 1900.

CHAPITRE IV

LITTÉRATURE SAVANTE ET ALLÉGORIQUE

LES ROMANS ANTIQUES. — LES POÈMES DIDACTIQUES ET MORAUX

Sommaire : 1°. — Les trouvères instruits, les clercs, veulent exploiter l'antiquité pour varier les sujets de leurs *romans*. Mais ils n'imitent pas les œuvres originales des anciens ; ils s'adressent à des compilateurs gréco-byzantins. — Les plus célèbres ouvrages de ce genre sont : le *Roman d'Alexandre*, le *Roman de Troie*, le *Roman de Thèbes*. Les héros y sont des *chevaliers;* aucune couleur locale.

2°. — Parmi les poèmes *allégoriques*, le chef-d'œuvre est le *Roman de la Rose*, écrit par deux auteurs : *G. de Lorris* compose la première partie vers 1230; *Jean de Meun*, la seconde vers 1277. L'histoire du jeune chevalier qui veut cueillir une rose, et qui en est empêché par des *allégories* représentant des sentiments, se transforme, dans la deuxième partie, en une satire de la société. — Ce *Roman* eut un grand succès; Marot, au seizième siècle, en donna une édition rajeunie.

3°. — Le moyen âge publie des traités didactiques de toutes sortes, *Bestiaires*, *Lapidaires*, *Image du Monde*, etc..., et de nombreuses petites pièces où la satire tient une grande place : le *Dit des Jacobins*, le *Dit des Cordeliers*, etc... Au e époque n'a témoigné autant de goût pour la poésie didactique.

Nous rangeons dans ce chapitre les œuvres inspirées par l'antiquité, telle que la comprenait le moyen âge, et écrites par les *clercs* : épopées pseudo-grecques et pseudo-latines, imitations de *l'Art d'aimer* d'Ovide, et particulièrement *Roman de la Rose* ; petits ou grands poèmes *didactiques*, c'est-à-dire dont l'objet est d'enseigner ou de résu-

mer une science quelconque. C'est une des parties les plus ingrates de la littérature du moyen âge, une de celles qui n'intéresse plus qu'au point de vue critique et historique, comme témoignage d'un état d'esprit et de cœur profondément modifié depuis la Renaissance. Aussi la résumerons-nous brièvement.

I. — Les romans antiques.

Rappelons qu'un classement conventionnel des épopées du moyen âge range les romans antiques dans un *troisième cycle* (dont les deux premiers sont celui de France et celui de Bretagne), que l'on intitule : cycle *troyen* ou de *Rome la Grant*. C'est la division donnée, au treizième siècle, par Jean Bodel :

Ne sont que trois matières à nul homme entendant,
De France, de Bretagne et de Rome la Grant.

Mais nous avons dit, et nous répétons, que cette classification est aussi inexacte que possible. Il n'y a d'*épopées* que les chansons de geste; la matière de Bretagne et l'antiquité n'ont fourni que des *romans* (1).

Sources et esprit des romans antiques. — Les trouvères, du moins jusqu'au onzième siècle, s'inspiraient des traditions historiques nationales. Leurs chansons, sans cesse développées et remaniées, intéressaient moins par les mœurs et les passions, que par les *aventures*, auxquelles le recul du temps donnait de jour en jour plus de mystère et de grandeur.

Or, les clercs connaissaient toute une mine féconde d'aventures plus lointaines encore, et dignes de piquer la curiosité des auditeurs par la nouveauté des paysages, des héros et des situations : c'était l'épopée grecque et latine. Mais ils ne traduisirent pas fidèlement, ils n'imitèrent même pas directement Homère, Virgile, Stace, ou des historiens comme Quinte-Curce. Les œuvres antiques avaient suscité, dans le monde gréco-byzantin, des adaptations et transpositions singulières : c'est à ces compila-

(1) Voir la définition du mot *Roman*, p. 49.

tions que puisèrent les clercs du moyen âge. Aussi ne faut-il leur demander aucune couleur locale. Déjà transformés et altérés à Alexandrie et à Byzance, les héros antiques deviennent au treizième siècle des chevaliers français, comme on le verra dans les analyses qui suivent.

Si l'on cherche à s'expliquer ces *anachronismes* vraiment enfantins, on peut dire : d'abord, qu'il y a là quelque chose de voulu; les clercs savent qu'ils s'adressent à des gens peu lettrés, qui n'ont jamais lu et ne liront jamais les œuvres anciennes, et au goût desquels il faut s'accommoder. Or, ces chevaliers et ces dames ne connaissent que la guerre et l'amour, et selon certains rites et usages hors desquels il n'est que félonie ou discourtoisie. De plus, n'oublions jamais, quand nous voulons expliquer la position du moyen âge à l'égard de l'antiquité, qu'il y avait eu brusque et longue rupture de la tradition : pour ces Barbares et ces chrétiens, il y a impossibilité réelle à pénétrer dans les sentiments et dans la civilisation de la Grèce et de Rome. L'*exploit*, interprété et commenté à la moderne; la *leçon morale*, détachée de l'ensemble des idées païennes et maladroitement ramenée au christianisme : voilà tout ce qu'ils ont saisi. Il fallut à l'esprit français plusieurs siècles de tâtonnements et les leçons de l'Italie (où la tradition s'était moins complètement rompue), pour arriver, au seizième siècle, à l'intelligence à la fois historique et humaine de l'antiquité.

Le Roman d'Alexandre. — Ce poème de vingt-mille vers *alexandrins* (1), attribué à deux auteurs, Lambert Le Tort et Alexandre de Bernay, a pour source principale un roman grec, écrit à Alexandrie vers le deuxième siècle de notre ère, attribué à Callisthènes (2), et dont diverses traductions ou adaptations latines étaient fort répandues en France et en Allemagne. L'auteur de cet ouvrage en avait puisé les éléments essentiels

(1) Le vers de douze syllabes aurait été appelé *alexandrin* depuis son emploi dans le *roman d'Alexandre*.

(2) Callisthènes est un historien grec, mort en 328 av. J.-C. qui accompagna Alexandre dans sa campagne d'Asie et paya de la vie sa franchise. Sous son nom, on publia, au moyen âge, une histoire d'Alexandre, connue sous le titre d'*Histoire du pseudo-Callisthènes*.

dans l'historien latin Quinte-Curce, mais il y avait mêlé toutes sortes de fables orientales.

Le récit commence avec la naissance d'Alexandre; — son éducation par Aristote; — le dressage de Bucéphale. — Entouré de ses douze pairs, Alexandre fait la guerre au roi de Césaire (Césarée). Nicolas; puis il attaque le roi de Perse, Darius: là, série de marches et de batailles, où l'histoire est assez fidèlement suivie, mais où les *mœurs* sont tout à fait modernes. — Nous arrivons ensuite à la partie la plus singulière et la plus originale du roman: la description de l'Inde dont la faune et la flore fantastiques nous réservent plus d'une surprise. Alexandre descend au fond de la mer dans une cloche de verre, et monte dans les airs au moyen d'une nacelle de bois conduite par des griffons. — On revient à l'histoire, et, à travers une quantité d'épisodes remarquables, on va jusqu'à la mort d'Alexandre, qui est empoisonné par deux traîtres.

Ce poème fut continué et créa toute une série d'autres ouvrages. Alexandre jouit au moyen âge de la plus grande célébrité. « Le trait distinctif de ces romans, dit G. Paris, est d'exalter en Alexandre les vertus chevaleresques les plus à la mode au douzième siècle, et par-dessus tout la *largesse*, chère entre toutes aux trouvères et jongleurs (1). »

Le Roman de Troie. — Ce roman a pour auteur Benoît de Sainte-More (2), qui le dédia, vers la fin du douzième siècle, à Aliénor de Guienne, reine d'Angleterre. Il est écrit en octosyllabes rimés, et comprend environ trente mille vers. C'est le mieux écrit et le plus célèbre des romans antiques. L'auteur n'a point suivi *l'Iliade* ni *l'Odyssée*. Il a pris pour modèles deux ouvrages apocryphes: l'*Histoire de la ruine de Troie*, attribuée à Darès le Phrygien, et le *Journal de la guerre de Troie*, par Dictys de Crète (3).

Benoît de Sainte-More a repris les événements à la conquête de la toison d'or par Jason, raconté le premier siège de Troie et la mort de Laomédon, puis l'enlèvement d'Hélène et le

(1) G. Paris, *Hist. de la littérature au moyen âge*, § 44.

(2) On ne sait si ce Benoît de Sainte-More est le même qui versifia, pour Henri II d'Angleterre, la *Chronique des ducs de Normandie*, en quarante mille vers.

(3) On ne connait de ces deux ouvrages que des abrégés latins. Le moyen âge était persuadé que Darès et Dictys avaient donné, avant Homère, des relations *historiques* et *contradictoires* des événements, auxquels ils ne mêlent jamais l'intervention des dieux.

second siège. Il est impossible de donner ici une analyse, même abrégée, des événements de tout genre, des épisodes guerriers, courtois, galants, que comporte cet immense poème ; non seulement le siège et la prise de Troie par les Grecs y sont racontés avec d'innombrables digressions, mais encore le poète narre les *retours* de tous les héros, Ajax, Diomède, Agamemnon, Ulysse, Pyrrhus. C'est une véritable encyclopédie gréco-troyenne.

Les rôles de femmes y sont intéressants : Andromaque, Polyxène, Médée. Parmi les guerriers, Hector a toutes les préférences de l'auteur ; il est le type du parfait chevalier. D'ailleurs, Benoît accepte la légende suivant laquelle les Francs sont les descendants de Francus, fils d'Hector (ce sujet sera repris par Ronsard dans sa *Franciade*).

Ce roman eut un prodigieux succès en France et à l'étranger (1).

Le Roman d'Énéas. — Peut-être faut-il attribuer au même auteur cet *Énéas*, assez adroite mais trop *courtoise* adaptation de l'*Énéide* de Virgile. Le poète a fait preuve d'invention en créant presque entièrement le caractère et le rôle de Lavinie, fille du roi Latinus et fiancée d'Énée. Dans ce poème, il y a place pour le *merveilleux*, qui était entièrement éliminé du *Roman de Troie*.

Le Roman de Thèbes. — Cet ouvrage comprend dix mille vers octosyllabiques. On l'a attribué, sans preuves certaines, à Benoît de Sainte-More. — Les sources de l'auteur sont des résumés de l'histoire d'Œdipe et de *la Thébaïde* de Stace ; il ne paraît avoir eu sous les yeux aucune des œuvres originales grecques ou latines.

Le poème commence par les aventures d'Œdipe, depuis son enfance jusqu'à son exil. Puis vient le récit détaillé et surchargé de la lutte entre Étéocle et Polynice : tout se termine par les funérailles des deux frères encore ennemis dans la mort. Parmi les personnages de *chevaliers* qui se distinguent, il faut citer : Tydée, duc de Calidon ; Adraste, le roi de Grèce ; Capanée, le guerrier brutal et impie ; et parmi les femmes : Argia, femme de Polynice ; Antigone et Ismène, filles d'Œdipe ; Salemandre, fille de Daire le Roux, type de l'amour résigné.

La réputation de ce roman égala celle du précédent ; on en possède plusieurs remaniements en prose.

(1) Lire, dans la *Chrestomathie* de M. L. Clédat, p. 160, l'entrevue d'Hector et d'Andromaque.

II. — La poésie allégorique. — Le Roman de la Rose.

L'*allégorie* est un procédé fort à la mode au moyen âge; c'est à tort qu'on en attribue parfois le premier emploi aux auteurs du *Roman de la Rose*. Ceux-ci n'ont fait qu'en consacrer et en autoriser l'usage par une œuvre remarquable.

L'allégorie consiste essentiellement à faire agir et parler, comme des personnes vivantes, des Idées, des Sentiments et, d'une manière plus générale, des Abstractions. La peinture et la sculpture usent de l'allégorie, quand elles représentent la Paix, la Guerre, la Justice, la Charité, sous la figure d'êtres humains dont la physionomie, le geste, le costume et les attributs révèlent aux yeux la signification.

Dans les arts plastiques, l'allégorie est presque toujours claire et suggestive. Elle est moins sûre et elle fatigue vite dans la poésie, surtout quand elle est appliquée à des sentiments intimes, qui ne se révèlent pas d'ordinaire par des effets physiques assez distincts et assez apparents. Si le lecteur se représente facilement la Paix et la Guerre, l'Abondance, la Discorde, etc., il a quelque peine à voir autre chose que des mots, en dépit des majuscules, dans la Vertu, la Prudence, l'Ignorance, etc. A plus forte raison, s'il s'agit, comme au moyen âge, de toute une armée d'allégories exprimant les diverses nuances de l'amour, de la religion, etc.

D'où peut venir le goût singulier de ce système, aux treizième, quatorzième et quinzième siècles? Peut-être faudrait-il y constater un aveu d'impuissance pour l'abstraction pure et pour la psychologie, si les romans de la de la Table ronde et les romans antiques ne nous prouvaient que la société polie des douzième et treizième siècles était fort capable de suivre l'analyse raffinée des sentiments, sans avoir recours à l'allégorie (cf. *Tristan* et *le Chevalier au Lion*). Loin d'être un procédé *primitif*, l'allégorie fut, au moyen âge un raffinement, et comme une crise de *préciosité*, crise qui devait se renouveler dans la première moitié du dix-septième siècle. L'usage n'en fut si répandu et le succès n'en fut si grand que parce que

l'allégoric ainsi pratiquée piquait la curiosité et flattait la vanité des lecteurs, surtout des femmes, qui ne dédaignent rien tant en littérature et en art que la simplicité et la clarté.

Le Roman de la Rose. — De tous les ouvrages allégoriques écrits au moyen âge, le plus célèbre est le *Roman de la Rose*, qui se compose de deux parties : la première est de 1230 environ, et elle a pour auteur Guillaume de Lorris. Celui-ci mourut, dit-on, fort jeune et n'eut pas le temps d'achever son roman, lequel fut continué, environ quarante ans plus tard, par Jean Clopinel, surnommé Jean de Meun, mort vers 1305.

Ces deux parties sont très différentes, et par l'esprit qui les anime, et par le style. Aussi faut-il les analyser séparément.

Analyse de la première partie. — Guillaume de Lorris prétend nous raconter un songe qu'il fit « il y a plus de cinq ans, lorsqu'il était dans sa vingtième année ».

Un matin du mois de mai, il va se promener dans la campagne, et il arrive à un verger entouré d'un mur ; sur ce mur sont peintes des figures hideuses, en particulier Envie, Avarice, Vieillesse (1). La porte du verger est ouverte au jeune homme par Oyseuse (Oisiveté), qui le conduit à un pré où dansent Déduit (Plaisir), le dieu d'Amour, Beauté, Richesse, Courtoisie, etc. Parmi les merveilles du verger, Guillaume admire surtout un buisson de roses, et l'une de ces roses (qui représente la jeune fille aimée) lui paraît si fraîche et si belle qu'il ne peut en détacher ses yeux. Pendant ce temps, Amour le frappe de ses flèches, puis s'approche de lui, et lui expose tout un *art d'aimer*, en huit cent vers, imité d'Ovide (2). — A partir de ce moment, le système allégorique va fonctionner d'une façon assez ingénieuse. En effet, le poète excelle à faire agir et parler des allégories symbolisant les impressions contraires qui se partagent un jeune cœur. « Il a décomposé l'âme de la jeune fille ; il en a extrait tous les sentiments, toutes les qualités et manières d'être, générales ou particulières ; il leur a donné une existence propre, indépendante, avec la faculté d'agir individuellement, chacune

(1) Lire ce passage dans la *Chrestomathie* de G. Paris, p. 258.

(2) Lire un fragment de cet *art d'aimer* dans la *Chrestomathie* de M. L. Sudre, p. 172. Trois autres passages de G. de Lorris sont cités par M. L. Clédat, pp. 193-196.

selon son caractère. Il a ainsi établi autour de la rose tout un monde d'abstractions personnifiées, qui remplissent au service de la fleur les mêmes fonctions que les sentiments dans l'âme de la jeune fille. Franchise, Pitié plaident les intérêts de l'amant; Danger, Haine, Peur l'empêchent d'approcher la rose (1). » Le jeune homme, de son côté, est servi par Bel-Accueil et Amour, persécuté par Male-Bouche (Médisance), Raison, Jalousie, etc.

Endoctriné par Amour, il est toujours en contemplation devant la rose, quand il voit venir à lui Bel-Accueil, fils de Courtoisie, qui lui permet d'approcher du buisson de roses. Mais Danger, accompagné de Male-Bouche, de Peur et de Honte, chasse Guillaume loin du parterre. Raison vient sermonner l'amoureux, mais ne peut le convaincre. Celui-ci apaise le courroux de Danger; Franchise et Pitié ramènent Bel-Accueil, qui de nouveau laisse Guillaume approcher de la rose, et qui lui permet de la baiser. Mais Male-Bouche a tout vu, et prévient Jalousie, qui fait entourer le parterre d'un mur, et construire une tour où sera emprisonné Bel-Accueil. Guillaume se lamente, et c'est là que se termine ou que s'arrête la première partie du poème.

Il est aisé de railler le jeu des allégories dans l'œuvre de Guillaume de Lorris. Nous préférerions, évidemment, des analyses psychologiques directes, à la façon de celles que Chrétien de Troyes a si finement développées dans *le Chevalier au Lion*. Mais, système à part, la première partie du *Roman de la Rose* témoigne d'une réelle connaissance du cœur. L'amour ingénu, inquiet, tour à tour confiant jusqu'à l'imprudence et réservé jusqu'au mépris, y est très sûrement décrit : Guillaume de Lorris est un ancêtre, très lointain, de Marivaux. Notons aussi que le charme de cette première partie vient du respect que l'on y sent pour la femme et pour l'amour. L'auteur n'a pas donné, comme presque tous ses contemporains, et comme son continuateur, dans la facile et stupide satire des femmes, un des thèmes les plus irritants du moyen âge bourgeois. Il est *courtois* comme Chrétien de Troyes ; il nous repose de toutes les vilenies des fabliaux et des farces, sans sortir de la vérité psychologique.

Enfin, considérée comme poème, la première partie du

(1) E. Langlois, chapitre sur *le Roman de la Rose*, dans *l'Hist. de la littérature fr.* (Julleville-Colin), t. II, p. 111.

Roman de la Rose est un des chefs-d'œuvre du moyen âge. La langue en est souple, claire, élégante, souvent vigoureuse et éloquente.

Analyse de la deuxième partie. — G. de Lorris laissait donc son poème inachevé. Peut-être ne lui restait-il que deux épisodes à y ajouter : la délivrance de Bel-Accueil, et la conquête de la rose. Puis le *songe* aurait été fini. Pendant quarante ans environ, la société française se contenta du *Roman de la Rose* tel que l'avait laissé Guillaume. Puis, vers 1277, Jean de Meun en entreprit la continuation; et, fait unique dans l'histoire des littératures modernes, cette suite fut désormais inséparable de l'original.

Raison vient de nouveau consoler le chevalier, qui se désespère. Ce discours de Raison est un traité méthodique de l'amour et des passions : il a plus de deux mille vers ; les exemples moraux et historiques tirés de l'antiquité y forment un fatras pédantesque. Le jeune homme va trouver ensuite Ami, qui lui donne des conseils de *courtoisie*, l'engage à se montrer libéral sans excès, et lui fait une satire assez spirituelle du mariage. Là se trouvent plusieurs passages célèbres par leur hardiesse sur l'âge d'or, la naissance de la société, du pouvoir royal, etc. Amour, qui rentre en scène, décide de tenter l'assaut de la tour où est enfermé Bel-Accueil ; il passe en revue ses soldats, Courtoisie, Largesse, Franchise, Pitié, Hardiment, et un nouveau personnage, Faux-Semblant, fils d'Hypocrisie, qui habite tantôt le monde et tantôt le cloître. Le poète place ici une violente diatribe contre les moines mendiants. — L'amant pénètre dans la tour, auprès de Bel-Accueil, mais il en est bientôt expulsé par Danger. — Sans transition, nous voici transportés chez Nature, qui travaille à protéger les espèces contre la mort, et qui se confesse à son chapelain Génius. Cette confession en deux mille six cents vers est une sorte d'encyclopédie des connaissances scientifiques du moyen âge. Elle est suivie d'un sermon de Génius aux personnages qui se préparent pour l'assaut de la tour. Vénus se joint à eux ; elle enflamme la tour; Danger, Honte et Peur s'enfuient ; et Bel-Accueil permet au jeune homme de cueillir la rose.

Autant les allégories de la première partie constituent, pour qui sait les transposer, une psychologie délicate de l'amour à la fois timide et passionné, autant, dans la seconde partie, l'action fictive devient obscure et incohé-

rente. Ce n'est plus qu'un cadre, dans lequel un esprit érudit et audacieux, plein de verve et d'âpreté, place ses théories et ses souvenirs.

Nous parlons plus loin du perpétuel contraste offert, dans notre littérature, par l'esprit idéaliste et l'esprit bourgeois. Dans *le Roman de la Rose*, ces deux esprits apparaissent tour à tour ; et le poème est, sous ce rapport, un de ceux qui résument le mieux les différentes aspirations du moyen âge. Mais Guillaume de Lorris représente plutôt le passé, et Jean de Meun l'avenir : celui-ci annonce Rabelais, Voltaire, Beaumarchais. Il est le premier exemple de ces écrivains qui, au lieu de faire œuvre d'art, cherchent à exciter et à diriger l'opinion. En son genre, d'ailleurs, et malgré sa prolixité, il est grand écrivain ; il a le sens du mot énergique et piquant ; il sait, quand il le veut, enfermer en un couplet sobre, en une réplique juste, tout un tableau, toute une idée (1).

Succès du Roman de la Rose. — Ainsi complété, *le Roman de la Rose* devint, de la fin du quatorzième siècle au milieu du seizième, l'œuvre la plus célèbre de notre littérature. Les manuscrits encore existants sont très nombreux ; et dès la découverte de l'imprimerie, les éditions se multiplièrent. Marot, en 1527, en donna une nouvelle, dont la préface est un excellent document. Et la Pléiade, qui condamnait le moyen âge, en excepte *le Roman de la Rose*.

« En France, dit G. Paris, l'influence de ce livre domina toute la période qui suivit, et on ne peut pas dire qu'elle ait été heureuse : elle donna pour longtemps à la littérature une forme allégorique... et, d'autre part, un caractère prosaïque, positif, souvent pédant, qui enlève tout charme à la plupart des poèmes des quatorzième et quinzième siècles (2). »

Le succès d'un ouvrage se mesure aussi à l'opposition qu'il détermine. On attaqua vivement *le Roman de la Rose* : Christine de Pisan le juge digne d'être brûlé; Gerson,

(1) Lire différents fragments de J. de Meun dans les *Chrestomathies* de G. Paris, p. 261 ; L. Sudre, p. 177 ; L. Clédat, pp. 201-215.

(2) G. Paris, *Histoire de la litt. au moyen âge*, § 115.

chancelier de l'Université, empruntant au livre qu'il censure le cadre allégorique, écrit une *Vision de Gerson* (1402) où il condamne sévèrement les hardiesses de Jean de Meun.

III. — La littérature didactique.

A aucune autre époque de notre histoire, les traités didactiques de tout genre, en vers ou en prose, ne furent aussi nombreux qu'au moyen âge. Sur toutes les questions scientifiques ou morales, les clercs ont écrit. Mais ce qu'ils cherchaient avant tout dans l'étude de l'astronomie, de l'histoire naturelle, etc., c'était l'enseignement par l'exemple d'un principe de morale ou de religion.

Bestiaires et Lapidaires. — Ainsi, dans les *Bestiaires* (1), ils décrivent les animaux pour y trouver des analogies avec Dieu, le Christ, les vertus, les vices. Dans les *Lapidaires*, on énumère les caractères et les propriétés des pierres précieuses ou exotiques : les sources en sont orientales.

Image du Monde. Le Trésor. — Parmi les ouvrages plus considérables, et qui peuvent être regardés comme des encyclopédies de la science du moyen âge, signalons *l'Image du Monde* (XIIIe siècle), par Gautier de Metz, en sept mille vers ; *le Trésor*, en prose, de Brunetto Latini (1265), un Florentin qui fut, dit-on, maître de Dante Alighieri : c'est une compilation de la Bible, d'Aristote, de Cicéron, de Sénèque, et d'une foule d'ouvrages plus ou moins techniques écrits en latin par des clercs des siècles précédents. Il jouit d'une grande célébrité.

Chastiements. — Sous le nom de *Chastiement* ou *Castoiement*, on désignait des ouvrages à tendances pédagogiques. Le plus célèbre est le *Chastiement d'un père à son fils* (XIIe siècle), très curieux en ce sens qu'il renferme un certain nombre de contes arabes bons à rapprocher de quelques-uns de nos fabliaux (2).

(1) Les plus célèbres *Bestiaires* sont ceux de Philippe de Thaon (XIIe siècle) et de Guillaume Le Clerc (1210).

(2) Ce *Chastiement* est la traduction en vers de la *Disciplina*

Dits. — Enfin, c'est une foule de petits ouvrages en vers plus satiriques que didactiques, appelés *Dits*, et dirigés contre les moines, les différents corps de métiers, les femmes, etc. : *le Dit des Jacobins*, *le Dit des Cordeliers*, *le Dit des cornettes* (contre les coiffures), *le Dit des rues de Paris*, *le Dit du bon vin*, *le Débat du vin et de l'eau*, *la Bataille de Carême et de Carnage*, etc.

BIBLIOGRAPHIE

L. Constans, *l'Épopée antique* (*Hist. de la litt. fr.*, Julleville-Colin), I, chap. III.

P. Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge*. Paris, Vieweg, 1886, 2 vol. in-8.

Le Roman de la Rose, éd. Francisque Michel, 1864, 2 vol. in-12.

E. Langlois, *Origines et Sources du Roman de la Rose*. Paris, 1890, in-8.

Id., *Le Roman de la rose* (*Hist. de la litt. fr.*, Julleville-Colin, t. II, ch. III).

clericalis, écrite, au début du douzième siècle, par Pierre Alphonse, juif espagnol converti au christianisme ; les sources en sont orientales. Le même ouvrage fut traduit en prose sous le titre de *Discipline de Clergie*.

CHAPITRE V

LA LITTÉRATURE BOURGEOISE ET SATIRIQUE

ROMAN DU RENARD. — FABLIAUX. RUTEBEUF

Sommaire : L'esprit *gaulois* s'oppose à l'esprit *féodal*, *chevaleresque* ou *courtois*. C'est la revanche de la *bourgeoisie* contre la noblesse et le clergé.

1°. — Le moyen âge a beaucoup aimé les *fables*, dont il composait des recueils sous le nom d'*Ysopets*. Le plus célèbre *Ysopet* est celui de Marie de France (XIIe siècle). — La réunion de *fables* et de *contes d'animaux* a formé, du douzième au quatorzième siècle, le *Roman du Renard*, sorte d'épopée animale, dont le fond est la lutte du goupil (*Renard*) contre le loup (*Ysengrin*), et le triomphe de la ruse sur la force.

2°. — Les *fabliaux* sont des contes plaisants, en vers : nous en possédons 150 environ (du XIIIe siècle), les uns simples historiettes bien construites, les autres satiriques, les autres moraux. On y trouve de précieux détails sur les mœurs du temps (les *Perdrix*, le *Vilain Mire*, la *Housse partie*).

3°. — Rutebeuf (÷ 1280) est remarquable par son esprit satirique (contre l'Université, les moines, etc.) et surtout par sa poésie *individuelle* et *sincère* ; c'est un ancêtre de Villon.

L'esprit gaulois. — A l'inspiration féodale et chevaleresque, à l'idéal religieux, patriotique, ou sentimental, qui brille dans les chansons de geste et dans les romans de la Table ronde, s'oppose ce que l'on appelle conventionnellement l'*esprit gaulois*.

On désigne sous ce nom, encore aujourd'hui, l'esprit de satire, de raillerie, de dénigrement, de gaîté populaire et cynique, qui inspire toute une partie de notre littérature.

De siècle en siècle, nous retrouverons le même contraste. Au *Roland* et à *Tristan*, s'opposent *Renard* et les *fabliaux*; à la *préciosité*, le *burlesque*; au *symbolisme*, le *naturalisme*. A vrai dire, cette antithèse existe dans tous les pays, et dans toutes les littératures ; elle se retrouve souvent chez le même homme, selon les *moments* de son inspiration. D'ailleurs, c'est faire tort aux Gaulois que de caractériser par une épithète tirée de leur nom ce qu'il y a de moins pur et de moins élevé dans la littérature française ; la preuve qu'ils n'ont point cet humiliant monopole, c'est que l'amour chevaleresque est de source *celtique* plus encore que d'importation germanique; et que la poésie des *troubadours*, toute gallo-romaine, pécherait plutôt par un excès de raffinement.

Pour être justes, nous devons dire non pas l'esprit *gaulois*, mais l'esprit *bourgeois*. Ces œuvres satiriques et irrévérencieuses sont une revanche des faibles contre les puissants. Elles tranchent d'autant plus, au moyen âge, que la hiérarchie sociale était plus fortement organisée et maintenue. C'est ce qui donne tant de ressort et d'âpreté à ces attaques dirigées contre la noblesse et contre l'Église.

Nous étudierons successivement dans ce chapitre le *Roman du Renard*, les *fabliaux* et le poète Rutebeuf.

I. — Le Roman du Renard.

Les fables au moyen âge. — Le moyen âge a manifesté un goût tout particulier pour l'apologue. Il cherchait en effet, dans les ouvrages de l'antiquité, des leçons de morale pratique; et l'apologue, entre tous les genres, lui offrait la plus riche moisson d'exemples (1).

(1) Très nombreux sont les recueils latins où les écrivains français, du onzième au quinzième siècle, ont puisé les sujets de leurs fables.

Les principaux sont celui d'Avianus (auteur latin qui a probablement vécu au quatrième siècle ap. J.-C.), et qui a laissé quarante-deux fables en distiques élégiaques, — et celui qui porte le titre de *Romulus*, comprenant dans sa forme la plus complète environ quatre-vingts fables, en prose latine, adaptées d'Ésope, de Phèdre et de l'Inde.

Le premier recueil de fables écrites en français et en vers est celui de *Marie de France*, qui, au douzième siècle, traduisit un *Romulus* anglais attribué au roi Alfred. Ce recueil porte le titre d'*Ysopet* (dérivé du mot Ésope). On possède plusieurs autres *Ysopets* (1).

En dehors des fables transmises par l'antiquité, il en circulait une foule dans la tradition populaire. Ces *contes d'animaux* « diffèrent de l'apologue, selon G. Paris, en ce qu'ils ne se proposent aucun but moral; mais, reposant sur une observation sympathique et gaie des mœurs de certaines bêtes, ils leur attribuent, pour exciter le rire, les aventures qui conviennent à leur caractère supposé et à leurs habitudes connues » (2).

Les sources du Roman du Renard. — Les *contes d'animaux*, auxquels vinrent se joindre, en se débarrassant de leur *morale*, un certain nombre de fables ésopiques, formèrent par leur agglomération, probablement au douzième siècle, une sorte d'*épopée animale*. « La grande innovation, dit Gaston Paris, est d'avoir individualisé les héros de ces récits et de leur avoir donné des noms propres : il ne s'agit plus d'*un* loup, d'*un* goupil, mais d'Isengrim et de Raganhard, avec leurs femmes Richild et Hersind (plus tard Isengrin, Renard, Richeut, Hersent). Autour de ces personnages, tous les épisodes se réunissent en un seul récit vraiment épique, qui va des premières querelles des deux compères à la mort d'Isengrin ou à la victoire du Renard (3). »

Les différentes branches du Roman du Renard. — Nous avons en français une série de *branches* composant l'ensemble vulgairement appelé *le Roman du Renard*. Les

(1) On peut lire quelques-unes de ces fables médiévales dans *Récits extraits des poètes et prosateurs du moyen âge*, de G. Paris, p. 111.

(2) G. Paris, *Littérature française au moyen âge*, § 82.

(3) Id. *Ibid.*, § 84. — C'est probablement dans le Nord de la France, en Picardie, que fut écrit le premier roman de ce genre. Nous n'en possédons pas la version primitive; nous pouvons nous en faire une idée d'après un poème latin, l'*Isengrinus*, écrit au douzième par Nivard de Gand, et d'après un poème allemand, le *Reinhart Fuchs*, composé vers 1180 par Henri Le Glichezare : ce dernier n'a fait que traduire un roman français perdu.

auteurs de cette immense compilation ne nous sont pas tous connus (on cite seulement Richard de Lison, Pierre de Saint-Cloud et un prêtre de la Croix-en-Brie). « Mais, dit M. L. Sudre, ils ont dû être légion, et déjà au douzième siècle, surtout au treizième, leur nombre s'est accru d'une foule d'ouvriers, qui, dignes émules des rajeunisseurs des chansons de geste, leurs contemporains, ont repris chaque épisode pour le remanier et hélas ! trop souvent pour l'affadir et lui enlever sa saveur première (1). »

Ces multiples branches françaises peuvent se grouper en deux cycles : 1° le cycle primitif (XIIe et XIIIe siècles), comprenant 30 à 40 branches, d'un total de 34.000 vers. Pierre de Saint-Cloud doit être l'auteur des deux premières ; 2° au quatorzième siècle, on a *Renard le Nouvel* (dont l'auteur est Jakemars Giélée), et *Renard le Contrefait* (c'est-à-dire refait d'après l'ancien poème), et qui compte 50.000 vers. A la fin du quatorzième siècle, Eustache Deschamps y a ajouté un dernier poème de 3.000 vers. — Le tout dépasse 100.000 vers.

Les personnages. — Les principaux héros de cette « ample comédie à cent actes divers », héros qui, à travers les différentes branches, restent toujours conformes à eux-mêmes, sont : le goupil (latin *vulpeculum*) surnommé *Renard*, nom propre devenu si célèbre que, de très bonne heure, on a délaissé le mot goupil, pour désigner exclusivement l'animal par son sobriquet ; le loup, *Isengrin* ; la goupille, *Richeut* ou *Hermeline* ; la louve, *Hersent* ; l'ours, *Bruno* ; l'âne, *Bernard* ; le blaireau, *Grimbert* ; le chat, *Tibert* : le corbeau, *Tiécelin* ; le moineau, *Drouïn* ; etc. Ce sont là *noms propres* désignant l'animal, non pas d'après un de ses caractères naturels, mais comme une *personne*. Le poète qui, le premier, les leur a attribués, de sa libre fantaisie, les a marqués de traits si précis, à tel point adaptés aux allures et aux mœurs de ces animaux d'après la tradition populaire, qu'ils s'imposèrent à ses nombreux imitateurs et successeurs. — Tous les noms de ce premier groupe sont d'origine germanique.

(1) *Histoire de la littérature française*, Paris, Colin, 1896, t. II, chap. I, p. 15 (*les Romans du Renard*, par L. Sudre).

Un second groupe porte des noms français et symboliques, tirés de la nature ou du physique des animaux : le lion, *Noble* ; la lionne, *Fière* ou *Orgueilleuse* ; le coq, *Chantecler* ; le lièvre, *Couart* ; le taureau, *Bruiant* ; le mouton, *Belin* ; le rat, *Pelé* ; le limaçon, *Tardif* ; les poules, *Blanche*, *Noire*, *Roussotte* ; etc.

Analyse de « Renard ». — Tous ces personnages reparaissent dans les nombreux épisodes du roman ; de là une sorte d'unité dans cet ensemble si touffu.

L'histoire commence à la naissance de Renard et d'Isengrin. — Après avoir été chassés du Paradis terrestre, Adam et Ève ont reçu de Dieu une baguette, au moyen de laquelle ils peuvent, en frappant la mer, obtenir ce qu'ils désirent. Adam fait sortir des flots des animaux utiles ; Ève, des animaux nuisibles ; c'est ainsi qu'Isengrin et Renard lui doivent la vie. Bientôt Renard devient le principal héros du poème.

Renard s'en prend d'abord à des animaux plus faibles que lui ; il est berné et dupé par chacun d'eux. Chantecler, saisi et emporté par Renard, conseille à son ravisseur de répliquer aux injures des paysans : Renard ouvre la bouche, et le coq s'envole; la mésange, sous prétexte de donner le baiser de paix à Renard, lui jette dans la bouche de la mousse et des feuilles : Tiécelin, le corbeau, laisse tomber le fromage qu'il tenait entre ses pattes, mais échappe lui-même à une nouvelle ruse du goupil ; Tibert, le chat, fait tomber Renard dans un piège où celui-ci comptait le prendre.

L'*esprit* du roman est bien la revanche des petits sur les puissants ; car si Renard est vaincu par le coq, la mésange, le corbeau et le chat, il va triompher lui-même du loup, de l'ours, du lion, etc.

Les principaux épisodes de la lutte entre Renard et Isengrin sont les suivants : — Renard, pour se venger d'Isengrin qui a dévoré un gros morceau de lard dont il espérait faire son profit, l'emmène dans un cellier, où il l'enivre ; Isengrin se met à parler et à chanter si fort, qu'il est surpris et battu. — Renard, apercevant une charrette chargée de poissons, en particulier d'anguilles, se couche au bord de la route et contrefait le mort; le conducteur de la charrette le ramasse pour vendre sa peau, et le dépose sur les paniers. Renard, tout doucement, se passe au cou plusieurs *colliers* d'anguilles, saute à terre, et s'enfuit. Pendant qu'il fait rôtir ses anguilles, en son château de *Maupertuis* (*pertuis* signifie *trou* ; cf. *pertuisane*), Isengrin vient à passer; le parfum du rôti le grise, et il demande à Renard de quelle façon il a pu se procurer un mets si excellent. C'est alors que

Renard l'emmenant, le soir, sur un étang glacé, lui dit de laisser pendre sa queue dans l'eau, à travers un trou de la glace ; à la queue d'Isengrin, Renard a attaché un seau, où les poissons doivent s'entasser ; quand le loup sentira que le seau est devenu très lourd, il n'aura qu'à tirer à lui. Bientôt, Isengrin ne peut plus faire un mouvement, car il est prisonnier dans la glace. Arrivent des chiens et des chasseurs ; un de ceux-ci, qui veut tuer le loup, dirige maladroitement son arme ; la queue d'Isengrin est coupée au ras de la glace, et le malheureux s'échappe. — Renard est au fond d'un puits et ne sait comment en sortir ; arrive Isengrin, auquel Renard persuade de se placer dans l'autre seau pour venir le rejoindre en paradis ; le poids d'Isengrin fait remonter Renard, et le loup reste à son tour au fond du puits, d'où il n'est tiré que pour être à demi assommé.

Dans *Renard Teinturier*, Renard est tombé dans une cuve pleine de couleur jaune préparée pour la teinture. Pendant sa longue absence, sa femme, dame Hermeline, veut se remarier avec son cousin Grimbert, le blaireau. Renard, déguisé en jongleur, assiste aux préparatifs de la noce, se fait reconnaître tout à coup, et châtie d'importance son oublieuse épouse. Isengrin et sa femme Hersent jouent leur rôle dans cet épisode amusant, mais d'une bouffonnerie exagérée, et où les animaux ne paraissent plus observés avec autant de finesse que dans les premières *branches*.

Le Jugement de Renard est peut-être la partie la plus célèbre de tout cet ensemble. Déjà, dans les anciennes versions, le lion Noble, malade, avait voulu faire comparaître devant lui Renard, accusé par le loup, le chat et le cerf. Renard survient enfin. Il se justifie en disant qu'il voyageait à la recherche d'un remède pour le lion : que celui-ci s'enveloppe les épaules dans la peau du loup écorché vif, les pieds dans celle du chat, et qu'il se fasse une ceinture de la peau du cerf (cf. La Fontaine : *le Lion, le Loup et le Renard*). Dans *le Jugement de Renard*, il n'est plus question de la maladie du lion. Noble tient cour plénière. Arrive un cortège composé de Chantecler et de ses poules, Pinte, Blanche, Noire et Roussotte, qui escortent le cadavre d'une autre poule, Coupée, fraîchement tuée par Renard. Les plaintes de dame Pinte et de Chantecler, la colère de Noble, l'ensevelissement de dame Coupée, sont d'admirables parodies des discours et des procédés de chansons de geste : c'est là que l'*esprit gaulois* ou *bourgeois* se manifeste de la façon la plus piquante (1). On envoie chercher Renard par

(1) Lire cet épisode dans la *Chrestomathie* de G. Paris, p. 165.

Bruno, puis par Tibert. Ceux-ci tombent dans les pièges que leur tend le goupil, et reviennent tout ensanglantés rendre compte au roi de leur vaine mission. Enfin, Renard, payant d'audace, se présente. Il fait humblement l'aveu de ses fautes, et demande, pour les expier, à faire un pèlerinage en Terre Sainte (1).

Le premier groupe, ou le premier cycle de Renard, s'achève par *le Couronnement de Renard*. Là, Renard est entré dans un couvent de Jacobins. Vêtu en moine, il va prédire à Noble sa fin prochaine, et lui fait sentir la nécessité de désigner son successeur. Noble, dans sa confession, avoue que Renard seul est capable de porter la couronne. Renard est enfin couronné; il persécute les faibles et flatte les puissants; il voyage en Palestine, en Espagne, en Italie (à Rome, il est reçu par le Pape), en Allemagne, etc. Cette *branche* est une satire contre les ordres mendiants.

Dès lors, les *suites* de Renard seront, de plus en plus, animées d'un esprit de raillerie systématique et virulente. Cet esprit se donne libre carrière dans *Renard le Nouveau*, où les animaux perdent trop souvent le caractère naturel et relativement vraisemblable qu'ils conservaient dans les premières branches: ce ne sont que combats, assauts, surprises, allégories obscures. — A plus forte raison, dans *Renard le Contrefait*, poème immense, décousu, et qui doit son succès aux allusions malignes et au pédantisme dont il est plein. Mais Renard y personnifie d'autant mieux l'esprit d'habileté, de fourberie, de résistance aux autorités, de *libertinage* dans tous les sens du mot; il annonce Pathelin, Panurge et Figaro.

II. — Les fabliaux.

Définition. — *Fabliau* est la forme picarde du mot français *fableau* (cf. *biau* et *beau*). Ce n'est pas au hasard que cette forme dialectale a été préférée jusqu'ici à la forme française: « c'est parce que, dit M. J. Bédier, la Picardie est la province qui paraît avoir le plus richement développé ce genre, et il est juste, en un sens, que la forme du mot conserve pour nous la marque de ce fait littéraire » (2).

Le fabliau est essentiellement un conte en vers, destiné à exciter le rire. Mais cette définition doit être assez large-

(1) Cf. le *Reineke Fuchs*, et l'adaptation de Gœthe.
(2) J. Bédier, *les Fabliaux*, Paris, 2e éd., 1895, p. 26.

ment entendue; car, parmi les fabliaux, s'il en est de plaisants jusqu'au cynisme, on en trouve qui, par la sentimentalité ou la gravité du sujet, se rangeraient plutôt dans la littérature chevaleresque ou édifiante. Il nous est parvenu environ 150 fabliaux, rassemblés aux treizième et quatorzième siècles.

Esprit des fabliaux. — L'esprit qui anime les fabliaux n'est pas à proprement parler satirique; c'est plutôt une raillerie joyeuse, parfois excessive et trop *gauloise* au plus mauvais sens du mot, parfois aimable et d'une large moralité. Souvent aussi, le fabliau n'est autre chose qu'une ingénieuse intrigue, sans autre prétention que de piquer et de satisfaire la curiosité.

Mais le véritable intérêt des fabliaux est moins dans la moralité (positive ou négative) et dans l'habileté de l'intrigue, que dans l'observation directe et malicieuse des mœurs du temps (1). Nous y voyons paraître, avec leur costume, leur parler et leurs gestes, les principaux types de la société aristocratique, cléricale, bourgeoise et populaire. Le chevalier brutal ou courtois, le prêtre de campagne, le moine, le magistrat, le marchand, le petit propriétaire, le valet, et jusqu'au mendiant, chacun y joue son rôle au naturel. Les femmes nobles ou bourgeoises y sont nombreuses et peu sympathiques; on leur attribue autant de malice que de légèreté. Nous reconnaissons, dans ce parti pris, un des côtés les plus fâcheux de la *gauloiserie*.

Par leur habile construction et par leur réalisme vivant, les fabliaux sont comparables aux *farces* du théâtre comique. Comme ils se sont développés surtout aux treizième et quatorzième siècles, et que la farce est surtout du quinzième, on a voulu établir une sorte de filiation entre les deux genres : la farce ne serait qu'un fabliau dramatisé. Cependant on ne retrouve dans le théâtre comique du quinzième siècle aucun sujet traité par les fabliaux conservés. Mais la théorie reste juste en ceci, qu'à la période de littéra-

(1) En tenant compte, nous l'avons dit plus haut, de certains traits de mœurs, d'origine orientale, ou caractérisant les abus disparus au treizième siècle, et qui ont été maladroitement amalgamés avec des traits plus récents.

ture narrative succède celle de la littérature dramatique. On se contente pendant longtemps d'entendre le jongleur réciter une petite historiette; ce jongleur est une sorte d'histrion; il mime les gestes des personnages, il imite leur voix, bref il *joue* à lui tout seul plusieurs rôles. Puis on devient plus exigeant et plus paresseux; il faut qu'on *voie* le décor, il faut que les rôles soient séparés, il faut que le costume et le visage les caractérisent.

Origine des fabliaux. — On a voulu établir que nos fabliaux étaient d'origine orientale. Dans l'Inde, le bouddhisme usait volontiers de contes et de paraboles. Par Byzance, puis à la faveur du mouvement créé par les croisades, ces contes se sont répandus sur l'Europe; on en lit beaucoup dans les sermons. Mais un grand nombre de nos fabliaux appartiennent simplement, par leurs sources, à cette vaste tradition orale qu'on appelle le *folk-lore* (1). Les auteurs des fabliaux déclarent souvent qu'ils ont entendu raconter leur histoire en tel pays, en tel village. Les mêmes contes se retrouvent, avec quelques variantes locales, dans toutes les régions. Il y a là comme un vieux trésor commun de l'humanité, auquel ont puisé tous les auteurs, et qui est devenu, depuis quelques années, l'objet de recherches passionnées (2).

Principaux fabliaux. — Il y a, nous l'avons dit, diverses sortes de fabliaux. Nous allons en analyser quelques-uns, depuis ceux qui reposent sur un jeu de mots, une naïve méprise, jusqu'aux plus sérieux.

Le curé qui mangea des mûres. — Un curé revient d'une tournée; il est à cheval. Passant près d'un buisson chargé de mûres, il s'arrête, et comme il ne peut atteindre les mûres, il se place debout, en équilibre, sur la selle de son cheval. « Je serais bien attrapé, dit-il, si quelque mauvais plaisant criait :

(1) *Folk lore* signifie *littérature populaire*. Le premier ouvrage célèbre en ce genre est le recueil de *Contes* des frères Grimm, (Gœttingue, 1812). Cf. *Hist. de la litt. allemande*, par M. Bossert. Hachette, 1904, p. 832.

(2) Sur cette question de l'origine des fabliaux, cf. G. Paris, *la Poésie au moyen âge*, 2ᵉ série, Hachette 1903, p. 75 ; — et J. Bédier, *les Fabliaux*, 2ᵉ édit., 1895.

hue ! » Mais il prononce tout haut le mot *hue* ! Le cheval détale, et le curé tombe dans le buisson.

La vieille qui graissa la patte au chevalier. — On avait dit à une pauvre vieille, à qui le seigneur avait confisqué sa vache, qu'elle devait, pour se la faire rendre, *graisser la patte* à l'intendant. Elle se rend au château, avec un morceau de lard, et apercevant le seigneur qui se promène les mains derrière le dos, elle s'approche doucement et lui *graisse la patte*...

Estula. — Ici l'équivoque est amenée par le nom d'un chien, *Estula*. Entendant du bruit dans son jardin, la nuit, un bourgeois envoie son fils pour appeler le chien. L'enfant crie : « Estula ! » Un des deux voleurs, croyant que son complice le demande, répond : « Oui, j'y suis ! » L'enfant est convaincu que le chien parle, et va chercher le curé pour l'exorciser. Quand celui-ci arrive, l'autre voleur, s'imaginant voir le premier qui apporte un mouton, dit : « J'ai un bon couteau, je vais le tuer tout de suite, de peur qu'il ne crie. » Le curé épouvanté s'enfuit, laissant son surplis à un buisson (1).

Les Perdrix. — Un vilain, nommé Gombaud, a pris deux perdrix ; il les donne à sa femme, pour qu'elle les fasse cuire, tandis qu'il ira inviter le curé à venir les manger avec eux. En l'absence de son mari, la femme, très gourmande, tâte aux perdrix, et finit par les manger toutes les deux. Le vilain revenu, la femme lui recommande d'aiguiser son couteau. Cependant le curé arrive, et la femme lui dit : « De perdrix, il n'y en a pas ; Gombaud veut vous couper les oreilles ; voyez comme il aiguise son couteau. Sauvez-vous ! » Et à son mari, elle crie : « Courez ! le prêtre emporte les perdrix ! » Gombaud, son couteau à la main, galope derrière le curé, qui a le temps de gagner son presbytère et de s'enfermer au verrou.

Le Vilain Mire (*le Paysan Médecin*). — Un vilain bat tous les jours sa femme ; celle-ci cherche une occasion de se venger. Viennent à passer deux messagers : la fille du roi a une arête de poisson dans le gosier et l'on a besoin tout de suite d'un *mire* (médecin). La femme du vilain dit aux messagers du roi que son mari est un excellent médecin, mais qu'il n'en veut pas convenir avant qu'on l'ait roué de coups. Bien battu, et *médecin malgré lui*, le vilain suit les messagers à la cour. Devant la princesse, il fait des contorsions si grotesques que celle-ci, prise d'un fou rire, est délivrée de l'arête qui l'étranglait. — Dès lors, la réputation du prétendu *mire* est si bien établie qu'il lui arrive des malades de tous côtés. Pour s'en débarrasser, le

(1) Lire *Estula* dans la *Chrestomathie* de G. Paris, p. 153.

vilain s'avise du stratagème suivant : il fait ranger devant lui tous les malades, et leur annonce qu'il les guérira tous avec les cendres du plus malade d'entre eux ; puis il les interroge successivement ; mais personne ne se soucie d'être brûlé, et chacun se déclare bien portant. Enfin le vilain, comblé de présents, retourne chez sa femme, et promet au roi de se tenir à sa disposition, sans qu'il soit besoin désormais de recourir à la bastonnade. Molière s'est inspiré de ce fabliau dans *le Médecin malgré lui* (1).

Le Tombeur Notre-Dame (*le Jongleur de Notre-Dame*). — Un jongleur s'est retiré au monastère de Clairvaux. Il est très ignorant, et se désole de ne pouvoir prendre part aux exercices et aux offices. Cependant, il veut, à sa manière, honorer Notre-Dame, et, devant sa statue, il exécute tous les tours de son métier, jusqu'à ce qu'il tombe de fatigue. Les autres moines le surprennent pendant qu'il se livre à ces dévotions étranges. Bientôt il meurt, et la Vierge elle-même apparaît, avec des anges qui emportent en paradis l'âme du naïf tombeur (2).

La Housse partie (*la Couverture partagée*). — Un riche bourgeois s'est dépouillé de tous ses biens pour marier avantageusement son fils. Celui-ci l'héberge dans son hôtel pendant douze ans. Mais, un jour, sur les instances de sa femme, il chasse son vieux père de chez lui. « Donne-moi au moins, fait le vieillard, une couverture pour me garantir du froid. » Le fils envoie son petit garçon chercher à l'écurie une housse de cheval. Mais, avant de la donner à son grand-père, l'enfant en fait deux morceaux, et ne lui en remet que la moitié. Lamentations du vieillard ; reproches du père à l'enfant, qui lui répond : « L'autre moitié, je la garde pour vous ; quand vous m'aurez donné tout votre bien et que vous serez vieux, je vous chasserai à mon tour, et vous aurez de moi ce qu'il a de vous. » Le père comprend la leçon, et le vieillard reste à la maison (3).

Le Chevalier au barizel (*barillet*). — Un chevalier impie va troubler dans sa retraite un ermite, le vendredi saint. Par moquerie, il se confesse à lui. « Je ne vous impose qu'une pénitence, dit l'ermite ; allez me remplir d'eau ce *barizel* à ce

(1) Lire *le Vilain Mire* dans la *Chrestomathie* de M. L. Clédat, p. 227.

(2) Lire *le Tombeur Notre-Dame* dans la *Chrestomathie* de M. L. Clédat, p. 231.

(3) Lire *la Couverture* dans G. Paris, *Récits extraits des prosateurs et poètes du moyen âge*, p. 111 ; et dans Aubertin, *Choix de textes de l'ancien français* (Belin), p. 104.

ruisseau. » Le chevalier va plonger dans le ruisseau son barillet ; il n'y entre pas une goutte d'eau. Furieux, il déclare qu'il ne prendra aucun repos, tant que le barillet ne sera pas rempli. Il part, s'en va d'un pays à l'autre, essayant toujours de remplir le barillet, et n'y parvenant jamais. Au bout d'un an, jour pour jour, il revient vers l'ermite ; il est épuisé, méconnaissable, mais aussi endurci et impénitent qu'à son départ. Devant ce misérable, l'ermite est saisi de pitié ; il se met à pleurer et à prier Dieu qu'il fasse miséricorde à un si grand pécheur. L'émotion de l'ermite gagne enfin le chevalier. Une larme tombe de ses yeux dans la bonde du barillet qu'il porte vide à son cou : aussitôt, le barillet est rempli et l'eau en déborde. Alors, le chevalier repentant fait une confession sincère, et meurt saintement entre les bras de l'ermite (1).

Ces quelques exemples suffisent pour montrer la variété et l'ingéniosité des fabliaux. Nous avons suivi dans ces analyses un ordre *ascendant* ; partis des historiettes les plus simples et les plus naïves, nous sommes arrivés à des contes sérieux et édifiants. — Signalons encore, parmi les fabliaux célèbres : *les Trois Aveugles de Compiègne* (2), *Merlin Merlot* (3), *l'Ange et l'Ermite* (4).

III. — **Rutebeuf** († 1280).

Bien que quelques auteurs de fabliaux nous soient connus, il serait inutile de citer des noms dont la survivance est due à un seul conte plaisant.

Mais, parmi les poètes satiriques vraiment personnels et féconds du treizième siècle, il faut faire une place spéciale à Rutebeuf, qui est le type achevé du pauvre et besogneux trouvère, et l'ancêtre de Villon.

On sait peu de chose de sa vie : deux dates seulement sont connues, celle de son second mariage, 1261, et celle de sa mort, 1280. Rutebeuf a écrit quelques fabliaux ; un monologue dramatique, *le Dit de l'Herberie* ; un miracle,

(1) Lire *le Chevalier au barillet* dans G. Paris, *Récits...*, p. 126.
(2) Gaston Paris, *Récits...*, p. 93.
(3) Id., *Récits...*, p. 117.
(4) Id., *la Poésie au moyen âge*, 2e série, Hachette, p. 151. *L'Ange et l'Ermite* a été imité par Voltaire, au chapitre XX de *Zadig* ; mais le conte du moyen âge est de beaucoup supérieur.

Théophile ; de nombreuses pièces satiriques contre les femmes, l'Université, les moines mendiants, etc. Il a du mordant et de la verve, comme poète satirique. Mais il vaut surtout par la poésie *personnelle* : cent ans avant Villon, il a chanté, avec une sincérité poignante, sa misère morale et physique (1), sa passion dévorante pour le jeu, sa triste situation d'homme de lettres aux gages des grands seigneurs, enfin ses remords et sa pénitence.

BIBLIOGRAPHIE

ERNEST MARTIN, *le Roman de Renard*, 3 vol., Strasbourg-Paris, 1887.

L. SUDRE, *les Sources du Roman de Renard*, Paris, 1893. — *Histoire de la Littérature française* (Julleville-Colin), t. II, chap. I.

G. PARIS, *le Roman de Renard*. Paris, 1895.

A. DE MONTAIGLON et G. RAYNAUD, *Recueil général et complet des fabliaux des treizième et quatorzième siècles*, 6 vol., Paris, Jouaust, 1872-90.

J. BÉDIER, *les Fabliaux*, 2e éd., Paris, 1895.

G. PARIS, *les Contes orientaux dans la littérature du moyen âge* (dans *la Poésie au moyen âge*, 2e série. Paris, Hachette, 1903).

L. CLÉDAT, *Rutebeuf* (dans la collection des *Grands Écrivains français*). Paris, Hachette, 1903.

(1) Lire *La Pauvreté Rutebeuf*, dans la *Chrestomathie* de M. L. SUDRE, p. 145. — Cf. *Chrestomathie*, de M. L. CLÉDAT, p. 350. — Sur Rutebeuf poète dramatique, voir le chapitre des *Mystères* et de la *Comédie au moyen âge*.

CHAPITRE VI

POÉSIE LYRIQUE

Sommaire : La poésie lyrique du moyen âge dérive de la *chanson;* c'est la période *littéraire* d'un genre essentiellement *populaire.* Il faut y distinguer deux périodes : 1° jusqu'au quatorzième siècle; 2° le quatorzième et le quinzième, où le lyrisme devient plus personnel. — La poésie du Midi (troubadours) influence au treizième siècle la poésie du Nord (trouvères).

1°. — Douzième et treizième siècles. — Les genres d'origine populaire sont : la *chanson d'histoire*, l'*aube*, le *rondeau*, la *pastourelle*, etc... Du Midi, viennent le *jeu-parti*, la *sirvente*, la *ballade*, etc., et l'*amour courtois*. — Parmi les *troubadours* : *Jofroy Rudel*, *Bernard de Ventadour*, *Bertrand de Born*, etc. : parmi les *trouvères* : *Conon de Béthune*, *Thibaut de Champagne*, *Colin Muset*.

2°. — Quatorzième et quinzième siècles. — *Eustache Deschamps*, poète *lyrique* et *historique; Christine de Pisan; Alain Chartier*, surnommé le *père de l'éloquence française; Charles d'Orléans*, gracieux et mélancolique.

3°. — *F. Villon*, étudiant, mène une vie vagabonde et criminelle. Il écrit le *Petit Testament* (1456) et le *Grand Testament* (1461), où il mêle à des plaisanteries traditionnelles l'expression sincère et profonde de ses remords, et traite les grands thèmes lyriques de la mort, de l'amour, etc. Il est le premier en date de nos grands poètes, et n'a jamais été oublié.

Définition et divisions. — Le lyrisme du moyen âge n'a, sauf exceptions, rien de la grandeur religieuse et patriotique du lyrisme des Hébreux et des Grecs, ni de la profondeur morale du lyrisme romantique. Il aurait plutôt quelque analogie avec celui des Latins. Mais il est plus vrai de dire que les termes de comparaison nous manquent, parce que, dans ses origines et dans ses caractères permanents, le lyrisme du moyen âge est *populaire*. Tout

peut s'y ramener à la *chanson* : thèmes, sentiments, rythmes. La musique en est inséparable.

Les Romains avaient des chansons populaires. L'Église de Gaule en a imité et transformé les procédés. D'autre part, on eut de bonne heure des cantilènes en langue vulgaire sur des sujets religieux ou sur des sujets profanes, des chansons de danse, des *rondes*, des couplets patriotiques ou satiriques, des complaintes narratives, etc. Bref, tout ce qui est rentré aujourd'hui dans le domaine populaire ou enfantin a eu au moyen âge sa *période littéraire*.

Il faut tenir compte, dans le vaste développement du lyrisme entre le douzième et le seizième siècle, des observations suivantes :

1° On distingue les poètes lyriques du Nord, les *trouvères*, des poètes lyriques du Midi, les *troubadours* ; ceux-ci portèrent leur poésie à un singulier degré de raffinement, pour le fond et pour la forme, et ils eurent, au treizième siècle, une influence considérable sur la poésie du Nord ;

2° Les *trouvères*, à proprement parler, occupent le douzième et le treizième siècle. Au quatorzième et au quinzième, le poète lyrique n'est plus en général un grand seigneur ni un *jongleur* ; il devient homme de lettres, poète au sens plus moderne du mot.

Il convient donc d'établir deux grandes divisions : — dans une *première partie*, nous étudierons le lyrisme du moyen âge proprement dit : les *trouvères* des douzième et treizième siècles. Et bien que la poésie provençale ne soit pas du domaine de notre histoire et n'entre pas en général dans notre plan, nous en parlerons dans la mesure nécessaire pour faire comprendre la transformation des genres et des sentiments. — Dans une *deuxième partie*, nous grouperons les poètes lyriques des quatorzième et quinzième siècles : E. Deschamps, Alain Chartier, Charles d'Orléans et Villon.

I. — Les trouvères et les troubadours (douzième et treizième siècles).

Les genres d'origine française. — Il faut signaler tout d'abord plusieurs genres qui semblent s'être développés

dans la région *française*, sans aucune influence méridionale, ou qui, du moins, étaient entièrement constitués avant que cette influence les ait altérés.

La *chanson d'histoire* a un caractère narratif; on peut la comparer à nos *romances* modernes, qui exposent, nouent et dénouent un petit drame, en plusieurs strophes, terminées chacune par le même refrain. On en possède un certain nombre du douzième siècle, d'une forme achevée et *originale* (1).

On appelle aussi ces chansons d'histoire *chansons de toile*, parce que les femmes les chantaient en filant ou en tissant. — Signalons comme types du genre : *Oriour* (2) et *Belle Doette* (3).

Le *motet* est une chanson à plusieurs voix, d'origine latine et religieuse.

La *rotruenge* est une chanson à refrain, non narrative; elle exprime plutôt un sentiment personnel. Exemple : la *rotruenge* de Richard Cœur-de-Lion, prisonnier en Allemagne (4). (Ce mot vient peut-être de *rote*, l'instrument dont s'accompagnaient les jongleurs.)

Le *serventois* (qu'il ne faut pas confondre avec la *sirvente* satirique des Provençaux) paraît avoir été à l'origine une chanson badine.

L'*aube* (ou chanson du point du jour, *alba*) a pour thème ordinaire la séparation au chant de l'alouette (cf. Shakespeare, *Roméo et Juliette*).

Le *rondeau* est une chanson à danser, non divisée en strophes, mais dont on répète deux fois la partie initiale, comme dans le *triolet*.

(1) « Nous n'y trouvons plus, dit G. Paris, la prolixité et la banalité d'expression qui trop souvent nous lassent (dans la chanson de geste). Les personnages, généralement au nombre de deux ou trois au plus, sont rapidement esquissés dans une attitude caractéristique, et n'échangent que peu de paroles, toutes pénétrées du sentiment qui les anime. Le lieu de la scène est indiqué en deux mots, et, dans cette extrême concision, quelques détails donnés, au contraire, avec complaisance prêtent aux figures et au cadre un relief singulier. On ne peut dépasser la grâce et l'énergie de plusieurs de ces petites compositions, auxquelles leur refrain, vaguement accommodé au sujet et souvent un peu étrange comme les refrains populaires, ajoute encore plus de charme poétique. » G. PARIS. *Litt. fr. au moyen âge*, § 118.

(2) *Chrestomathie* de G. PARIS, p. 278.

(3) *Chrestomathie* de M. L. CLÉDAT, p. 328.

(4) G. PARIS, *Chrestomathie*, p. 283.

La *balette*, également; il ne faut pas la confondre avec la *ballade* provençale.

Le *lai* (ne pas confondre avec le *lai* narratif, cf. p. 51) est une chanson, à strophes dissemblables, sur un sujet d'amour. — Le *vireli* (devenu *virelai*) est plutôt analogue au *rondeau*.

La *pastourelle* est un des genres les plus populaires au moyen âge. Le thème ordinaire de la pastourelle se trouve développé dans la pièce célèbre d'Adam de la Halle, *Robin et Marion* (1).

La *chanson de croisade* se présente sous trois formes : tantôt c'est une chanson de guerre, à refrain, exhortation lyrique à combattre les infidèles ; tantôt une chanson d'amour, plainte d'une femme ou d'une fiancée, dont le chevalier est à la croisade; parfois, enfin, c'est un chevalier qui regrette la dame laissée au pays (2).

Les genres d'origine provençale. — Une poésie lyrique plus savante et plus raffinée s'était développée dès la fin du onzième siècle, dans le Midi de la France. Cette poésie n'est pas écrite dans le dialecte que l'on appelle aujourd'hui le *provençal*, mais dans un autre dialecte de la langue d'oc, le limousin, lequel fut adopté comme idiome littéraire par tous les poètes du Midi. Le centre en était à Toulouse, dont les comtes étaient protecteurs du *gai savoir*, et souvent poètes eux-mêmes. La guerre des Albigeois vint brusquement ruiner cette civilisation brillante.

Les genres propres au Midi étaient :

Le *salut d'amour*, sorte d'épître, sans règles fixes;

La *tençon*, dispute entre deux poètes sur une question galante, dont une variété est le *jeu-parti* (3);

La *sirvente*, chanson satirique ou guerrière; la *ballade*, en trois couplets suivis d'un refrain, plus un *envoi*;

La *chanson courtoise*, dans laquelle le poète exprime ses propres sentiments, composée de trois couplets, dont deux

(1) *Chrestomathie* de G. Paris, p. 291 et de M. Clédat, p. 330; cf. Aubertin, p. 92. — Cf. Chapitre sur la *Comédie au moyen âge*.

(2) *Chrestomathie* de M. L. Sudre, p. 137.

(3) Les *envois* de ces *jeux-partis*, mal interprétés, ont donné naissance à la légende des *cours d'amour* : on supposait ces pièces récitées devant une sorte de tribunal composé de dames, qui jugeaient entre les deux poètes (cf. *Journal des savants*, oct. et déc. 1888).

seulement dans la même forme; la *sotte chanson*, parodie de la précédente.

Dans toutes ces poésies se retrouve *l'amour courtois*, sentiment conventionnel, que nous avons déjà signalé dans les *romans de la Table ronde*. Le poète chante son amour, discret et patient, pour une dame qui accepte cet hommage, mais avec une fierté toujours en éveil, et qui exige du soupirant tous les sacrifices. Cet amour est considéré comme la source de toutes les vertus; il ne peut s'adresser qu'à un objet digne de lui. C'est déjà la théorie de *l'amour fondé sur l'estime* qui, après avoir passé dans la littérature espagnole, anime les tragédies de Corneille. De là, dans tous ces petits poèmes, une psychologie compliquée, délicate, presque mystique. Malgré ses obscurités ou ses exagérations, cette analyse du cœur est ingénieuse et piquante.

L'influence provençale. — Or la poésie provençale, dès la seconde moitié du douzième siècle, exerça une très profonde influence sur la poésie du Nord. Les deux filles d'Aliénor de Guienne, Marie et Aélis, épousèrent l'une Henri Ier, comte de Champagne, l'autre Thibaut de Blois, son frère. Aliénor était la petite-fille de Guillaume IX, comte de Poitou et duc d'Aquitaine, protecteur illustre des troubadours, et lui-même poète très distingué; elle dut transmettre à ses filles son goût pour le *gai savoir*. Et nous savons, en effet, que la cour de Champagne devint, avec Marie, un centre de *courtoisie* et de littérature; nous l'avons déjà dit, en parlant de Chrétien de Troyes. Aélis, de son côté, encouragea et protégea des trouvères, auxquels elle dut faire connaître et imiter la poésie provençale. Enfin, à la cour même de France, le goût des choses de Provence avait été apporté pendant quelques années par Aliénor. Après son divorce, la nouvelle reine, sœur du comte de Champagne et du comte de Blois, avait continué cette influence. Pendant un siècle, de la fin du douzième à la fin du treizième, une partie de la poésie du Nord est inspirée par l'amour courtois; tandis qu'une autre partie reste fidèle à ses origines locales et populaires.

Principaux poètes lyriques. — Les Troubadours. — Nommons

d'abord quelques troubadours, pour la plupart plus anciens que nos trouvères :

— *Guillaume IX*, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine;

— *Jofroy Rudel*, prince de Blaye, qui, devenu amoureux de la comtesse de Tripoli, sur la seule renommée de sa beauté et de ses vertus, se croisa en 1147, et arriva gravement malade à Tripoli, où il mourut sous les yeux de la comtesse. Cette romanesque et véridique histoire, tout à fait caractéristique de l'amour courtois, a été mise à la scène par M. E. Rostand, dans *la Princesse lointaine* (1);

— *Bernard de Ventadour* prit le nom de son protecteur, le vicomte de Ventadour, en Limousin, chanta la vicomtesse de Ventadour, puis Aliénor de Guienne; il s'attacha plus tard à la personne de Raymond V, comte de Toulouse, et mourut dans un monastère. Il passait au douzième siècle pour le premier des troubadours.

Cependant, on connaît mieux *Bertrand de Born* (1145-1[illegible]5), seigneur de Hautefort en Limousin, qui célébra l'amour et la guerre. Il fut mêlé aux luttes des fils de Henri II Plantagenet, et prit parti contre Richard pour Henri le Jeune (2); à la mort de celui-ci, il se réconcilia avec Richard, qu'il soutint à son tour contre Philippe-Auguste. Ses plus belles poésies sont des *sirventes*, dont l'accent satirique est d'une singulière violence, mais qui respirent aussi un enthousiasme lyrique, au sens le plus complet du mot (3).

Les Trouvères. — Parmi les trouvères du Nord, il faut retenir les noms suivants :

— *Conon de Béthune* († 1220) a fréquenté la cour de Champagne, et fit partie du groupe de poètes courtois inspirés par Marie, fille d'Aliénor. Il a pris part à la troisième et à la quatrième croisade, et Villehardouin, dans sa *Conquête de Constantinople*, lui attribue des discours aussi courageux qu'éloquents (4);

— *Gui II, châtelain de Couci* († 1204), compagnon d'armes de

(1) Représentée au théâtre de la Renaissance, le 5 avril 1895.

(2) Dante, dans son *Enfer*, livre XXVIII, place Bertrand de Born, « qui au jeune roi donna les mauvais conseils ».

(3) Sur les autres troubadours d'Aquitaine, du Languedoc, de Saintonge, d'Auvergne, de Provence, du Roussillon, voyez L. Clédat, *la Poésie lyrique et satirique au moyen âge* (Lecène et Oudin, 1893), pp. 100 à 146.

(4) Lire une *Chanson de Croisade* de Conon de Béthune dans la *Chrestomathie* de M. Clédat, p. 335.

Conon dans la quatrième croisade, a moins de force et plus de grâce (1);

— *Blondel de Nesle* (fin du XII[e] siècle) est celui dont la légende a fait le fidèle ami de Richard Cœur-de-Lion;

— *Gace Brulé* († commencement du XIII[e] siècle), chevalier champenois, a de l'élégance et d'heureux rythmes (2);

— *Jean Bodel* († 1207?) d'Arras (que l'on connaît surtout comme poète épique pour sa *Chanson des Saisnes*, et comme poète dramatique pour son *Jeu de Saint-Nicolas*) a écrit un *Congé*, pièce lyrique dans laquelle, au moment de quitter Arras pour entrer dans une léproserie, il dit adieu à ses amis (3);

— *Thibaut IV de Champagne* († 1253) est aussi célèbre par ses exploits que par ses vers. Il prit part à la croisade contre les Albigeois, à la coalition de la noblesse contre Blanche de Castille, régente pendant la minorité de Louis IX. Celle-ci, d'un regard, avait obtenu sa soumission; et Thibaut la chanta dans des vers d'une délicatesse courtoise jusqu'à la préciosité. Il fit également des *chansons de croisade*, des *tensons*, des *pastourelles* (4);

— *Rutebeuf*, déjà étudié, prend rang parmi les poètes lyriques du treizième siècle par un grand nombre de pièces d'un accent personnel, et qui font de lui, nous l'avons dit, un ancètre direct de Villon (5);

— *Colin Muset* (fin du XIII[e] siècle) est le type du pauvre trouvère, obligé de faire appel à la générosité de ses protecteurs; par sa situation comme par la grâce aimable et spirituelle de ses chansons, il est comparable à Marot (6);

— Enfin, nommons *Adam de la Halle* († 1288), étudié ailleurs comme poète dramatique, qui a chanté son foyer et écrit un *Congé*.

Au début du quatorzième siècle, le règne de la poésie courtoise semble passé; déjà Rutebeuf et Colin Muset, l'un par sa verve et par sa gravité, l'autre par sa grâce facile et sa clarté, tous deux par leur inspiration plus personnelle et plus franche, marquent la transition.

(1) *Chrestomathie* de M. CLÉDAT, p. 337.
(2) *Id.*, p. 341.
(3) *Id.*, p. 339.
(4) *Id.*, p. 343.
(5) *Id.*, p. 350.
(6) Sur Colin Muset, cf. J. BÉDIER. *De Nicolao Museto* (1893), thèse latine, suivie d'une édition critique de ses poésies; lire dans la *Chrestomathie* de M. L. CLÉDAT, p. 348, et dans le *Choix de textes...*, d'AUBERTIN, p. 94, deux pièces de Colin Muset.

II. — Le lyrisme au quatorzième et au quinzième siècle.

Nous avons dit que le vrai moyen âge s'achève à la fin du treizième siècle. Les poètes que nous allons nommer appartiennent à cette période intermédiaire, difficile à définir, qui s'étend entre l'avènement des Valois et les débuts de la Renaissance (1328 à 1500 environ). Nous nous réservons de rattacher au seizième siècle les *grands rhétoriqueurs*, dont quelques-uns appartiennent par leurs dates à la fin du quinzième siècle, mais qui sont les prédécesseurs immédiats de Marot.

Caractères distinctifs. — On peut dire, d'une façon générale, que le lyrisme des quatorzième et quinzième siècles se caractérise : dans le fond par une inspiration plus personnelle, plus vraie, plus sincère; et dans la forme, au contraire, par la tyrannie des genres à forme fixe (*ballade*, *rondeau*, *chant-royal*, etc.) qui iront en se compliquant jusqu'à Marot. Mettons à part Villon ; bien que le *testament* soit, lui aussi, un genre conventionnel, il laissait au poète plus de liberté.

Poètes lyriques du XIVe siècle. — Il faut signaler brièvement *Guillaume de Machaut* (1300-1377), auteur du *Voir dit* (*Histoire vraie*), roman d'amour; — *Jean Froissart*, trop célèbre comme chroniqueur pour avoir conservé une notoriété de poète. Son *Épinette amoureuse*, son *Débat du cheval et du lévrier*, son roman en vers de *Méliador*, son *Paradis d'amour*, son *Dit du florin*, etc., sont autant d'ouvrages qui suffiraient à la renommée d'un autre. On cite encore souvent la charmante ballade : « Sur toutes fleurs j'aime la marguerite... » insérée dans le *Paradis d'amour*.

Eustache Deschamps (1345-1405) occupa d'importantes fonctions à la cour : il fut messager royal, huissier d'armes de Charles V, écuyer du Dauphin, bailli de Senlis, maître des eaux et forêts à Villers-Cotterets, général des finances. Il a beaucoup voyagé, jusqu'en Bohême et en Hongrie. Il a connu tous les grands hommes d'une des périodes les plus agitées de notre histoire : Charles V, Charles VI,

Du Guesclin, le duc Louis d'Orléans ; il a vu de près la guerre anglaise et l'insurrection parisienne. Aussi, dans son œuvre immense (de 80.000 vers), les pièces les plus intéressantes sont-elles les poésies historiques. « Ce sont, dit Petit de Julleville, de vrais documents historiques ; je voudrais qu'on en fît un recueil à part, où on les classerait dans leur ordre naturel, l'ordre chronologique. On y verrait Eustache Deschamps poète officiel de la France et de la dynastie régnante, comme plus tard Malherbe sous Henri IV et Louis XIII, célébrer un à un tous les grands événements... Il est l'historiographe en vers du roi et du royaume pendant près de quarante années (1). » La plus célèbre de ses poésies historiques est la ballade *Sur le trépas de Bertrand du Guesclin* (2). Il a composé également un grand nombre de poésies satiriques et morales, où il attaque, à la façon de Rutebeuf, l'Église, l'État, les financiers, et surtout les femmes. On a de lui des ballades spirituelles (*le Chat et la Souris*) (3). Enfin, il a laissé une sorte d'*Art poétique*, sous ce titre : *L'art de dictier et de fere chançons, balades, virelais et rondeaux* (1362). — Eustache Deschamps manque d'aisance et d'élégance ; mais il est précis, nerveux ; il pense, il raisonne ; il est plus qu'un auteur, il est un homme.

Poètes lyriques du XVe siècle. — Au quinzième siècle, nous rencontrons d'abord **Christine de Pisan** (1363-1415). Fille de Thomas de Pisan, astrologue et médecin de Charles V, elle était née à Bologne. Veuve à vingt-cinq ans, sans fortune, elle écrivit des vers d'abord pour se consoler, puis pour plaire à la cour, puis pour vivre. Aussi a-t-elle beaucoup produit, d'une façon hâtive, dans le goût de son temps, et parfois inspirée par la seule actualité. Sa principale œuvre poétique est *le Poème de la Pucelle* (Jeanne d'Arc) ; mais elle doit surtout sa réputation à de petites pièces, des *dits moraux*, écrits en formes de ballades, de

(1) JULLEVILLE, *Hist. de la litt. française*, t. II. p. 351, Colin.

(2) Citée dans la *Chrestomathie* de M. L. CLÉDAT, p. 363 ; cf. M. SUDRE, p. 149.

(3) Citée par M. CLÉDAT, p. 362 ; par M. SUDRE, p. 150. Lire deux autres ballades, dans la *Chrestomathie* de G. PARIS, p. 295.

rondeaux, etc. On en citera toujours quelques-uns (1). Parmi ses ouvrages en prose, il en est de curieux pour la connaissance des mœurs de la société polie, au quinzième siècle : *la Cité des dames*. Mais son « chef-d'œuvre », si le mot n'est pas ambitieux, est *le Livre des faits et bonnes mœurs du roi Charles V*, qui la classe parmi les historiens, et dont nous parlons ailleurs.

Alain Chartier (1386-1440) était frère de Guillaume Chartier, évêque de Paris († 1472). Il entra à la cour comme secrétaire du Dauphin (plus tard Charles VII). Ses poésies, très nombreuses, sont dans le genre allégorique, et leur prodigieux succès est fait pour nous étonner. On peut citer : *le Livre des quatre dames* (sorte de *débat* à la fois courtois et patriotique sur la bataille d'Azincourt) (2). — Prosateur, Alain Chartier est moins conventionnel et mérite, à divers titres, une place honorable dans notre littérature française. D'abord, il exprime des sentiments du plus généreux patriotisme dans son *Quadriloge invectif* (1422) (3) et dans son *Livre de l'Espérance* (1429) écrit à la veille de la délivrance d'Orléans par Jeanne d'Arc (4). Alain Chartier est encore l'auteur du *Curial* (l'homme de cour); c'est une satire puissante et ironique du courtisan. L'auteur s'adresse à son frère Thomas Chartier, et l'engage à fuir la cour, où il vit, lui, depuis longtemps et dont il connait les misères. On comparerait utilement ce portrait du courtisan au quinzième siècle, avec certains passages de J. du Bellay, de Montaigne, de Balzac, de La Bruyère, de Saint-Simon, etc. C'est un document. — Le style d'Alain

(1) G. PARIS, *Chrestomathie*, p. 301 ; L. SUDRE, p. 148.

(2) Quatre dames ont perdu leurs chevaliers à la bataille d'Azincourt : le premier a été tué, le second fait prisonnier, le troisième s'est enfui, le quatrième a disparu. Il s'agit de savoir quelle est la plus malheureuse des quatre dames (cf. *Chrestomathie* de M. CLÉDAT, p. 369).

(3) *Quadriloge* signifie entretien à quatre personnages : *invectif* : qui contient des invectives. Les personnages sont : la *France* et les trois ordres, peuple, noblesse, clergé.

(4) A propos de Jeanne d'Arc, Chartier a écrit une lettre en latin à l'empereur Sigismond. « Cette fille, dit-il, ne vient pas de la terre : elle est envoyée du ciel. »

Chartier est oratoire, plein de mouvement et de flamme ; sa langue fait penser à celle de Balzac, et ses contemporains l'avaient surnommé le *Père de l'éloquence française.* On raconte que Marguerite d'Écosse, dauphine de France, déposa un baiser sur les lèvres du vieux poète endormi ; la légende paraît contestable. Mais ce qui est sûr, c'est que Alain Chartier jouit au quinzième et au seizième siècle d'une immense renommée.

Charles d'Orléans (1391-1465). — Fils de Louis, duc d'Orléans, et de Valentine de Milan, père de Louis XII, Charles fut mêlé dans sa jeunesse aux plus terribles catastrophes politiques. Pris à Azincourt (1415), il fut mené en Angleterre, où il subit, pendant vingt-cinq ans, la plus stricte captivité. Délivré en 1440, il se retira à Blois, où il se composa une cour aimable et spirituelle. Pendant ses années de prison, et à Blois, Charles d'Orléans rima une quantité de petits poèmes, ballades, rondeaux, chansons. Après sa mort, il fut oublié, et le manuscrit de ses poésies ne fut retrouvé et publié qu'en 1734.

Avec Charles d'Orléans, nous revenons à la poésie courtoise d'un Thibaud de Champagne. Les grands et douloureux événements auxquels il a été mêlé n'ont laissé que de faibles traces dans son œuvre ; c'est à peine si quelques pièces consacrées à la paix, aux regrets du pays, appellent un commentaire historique : ainsi la ballade XXIV, dont le refrain est : *De voir France que mon cœur aimer doit*, et la ballade XXV : *Priez pour paix le vrai trésor de joie* (1). Partout ailleurs, c'est l'amour conventionnel des troubadours et des trouvères, avec toutes les allégories d'usage. Mais Charles d'Orléans y introduit une grâce nouvelle, une discrétion mélancolique, une *préciosité* mondaine, qui font songer à Marot, à Voiture et aux poètes du dix-huitième siècle. Ainsi, cette jolie ballade qui a pour refrain : *J'aimasse mieux de bouche vous le dire...* aurait pu se réciter à la cour de François I[er] ou à l'hôtel de Rambouillet.

Qui ne connaît ces petites pièces, d'un fond ténu, d'une forme ingénieuse et parfaite : *Le Temps a laissié son*

(1) Lire ces deux *ballades* dans Aubertin, *Choix de textes...*, p. 198.

manteau... ; — *Les fourriers d'esté sont venuz...* ; — *Dieu ! qu'il la fait bon regarder, La gracieuse, bonne et belle !...* — *Petit mercier, petit pannier !...* — *Je meurs de soif emprès* (auprès) *de la fontaine...* ; — *Levez ces couvrechefs plus hault, Qui trop couvrent ces beaulx visages...*, etc. (1).

La personnalité du poète se traduit discrètement dans quelques pièces mélancoliques sur la fuite du temps (*Par les fenestres de mes yeulx*, *Au temps passé quand regardoye...*), sur la solitude (*Laissez-moi penser à mon aise...*). Évidemment, Charles d'Orléans n'a pas cherché dans la poésie une distraction futile ; il était né poète. Ou plutôt il est au vrai poète, ce que le ciseleur est au sculpteur, ce que le miniaturiste est au peintre. Il aurait pu lui-même écrire sur son manuscrit : *Émaux et Camées*.

III. — **François Villon** (1431-1480).

Biographie. — François des Loges, ou de Montcorbier, né d'un père bourbonnais et d'une mère angevine, en 1431, à Paris, fut adopté par Guillaume de Villon, chapelain de Saint-Benoit. L'enfant prit le nom de son « plus que père », et fit de bonnes études, quoi qu'il en dise (*Hélas ! si j'eusse étudié, Au temps de ma jeunesse folle !...*). Il suivit les cours de la Faculté des arts (2), pour devenir clerc ; et il était maître ès arts en 1452, à vingt et un ans. Gaston Paris pense avec raison que ses remords doivent s'appliquer à la période qui suivit sa réception comme maître. Alors, il se fit inscrire soit à la Faculté de théologie, soit à la Faculté de décret (de droit canon).

A cette époque, les étudiants de l'Université étaient en perpétuels conflits avec la justice royale. Villon dut prendre part à plusieurs émeutes entre 1451 et 1454. Il nous dit, dans son *Grand Testament* (strophe 78), qu'il avait écrit un *Roman du Pet-au-Diable*, récit d'une équipée burlesque (3) ; il aida ses camarades à décrocher des enseignes, à voler

(1) Voyez Aubertin, Sudre et Clédat.

(2) La Faculté *des arts* correspondait à peu près à notre Faculté *des lettres* ; maître ès arts était l'équivalent de licencié ès lettres.

(3) G. Paris, *François Villon*, p. 26.

des marchandises aux étalages. Bref, il devint un de ces étudiants facétieux et fripons, un spirituel et dangereux vagabond, plus connu dans les tavernes qu'à l'Université. On publie d'ordinaire, à la suite des œuvres de Villon, un petit poème intitulé : *les Repues franches de François Villon et de ses compagnons* (1) ; une *repue franche*, c'est un repas qui ne coûte rien ; on prend tripes chez la tripière, pain chez le boulanger, rôt chez le rôtisseur. Pour que Villon soit devenu le héros de ce code burlesque du vol, il faut sans doute qu'il ait laissé une triste réputation.

En 1455, le 5 juin, Villon se prend de querelle avec un prêtre, Philippe Sermoise, et le tue. Il s'enfuit, puis sollicite sa grâce, et l'obtient : des *lettres de rémission* lui sont accordées en juin 1456. On ne sait où il avait vécu pendant cet exil volontaire. — Rentré à Paris, il se remet sans doute à fréquenter une société équivoque ; et il descend d'un degré, il se fait complice de voleurs de profession ; il prend part à un vol par effraction au collège de Navarre, avec deux bandits, Colin de Cayeux et Gui Tabarie. C'est alors, dit-on, qu'il aurait composé son *Petit Testament*, au début duquel il annonce son départ pour Angers, où il veut aller voir son oncle. Il part. Le vol est découvert (1457) ; Tabarie le dénonce comme un de ses complices. Pendant les années 1457-1461, on ne sait guère ce que devient Villon ; il aurait été reçu par Charles d'Orléans au château de Blois. En 1458, on le signale en Bourbonnais. Puis il semble s'être affilié à une bande de brigands, les *Coquillards*, dans le jargon desquels il a écrit plusieurs pièces d'une interprétation douteuse. Un beau jour, il se fait prendre : en 1461, on retrouve Villon en prison, à Meun-sur-Loire ; il y a été enfermé à la requête de l'évêque d'Orléans, Thibault d'Assigny. Colin de Cayeux a été pendu ; Villon redoute le même sort. Heureusement pour lui, Louis XI, récemment sacré, passe par Meun et délivre Villon.

C'est cette même année 1461, « en l'an trentième de son âge », que Villon écrit son *Grand Testament*. Il paraît tout

(1) Edit. P. Jannet, p. 178.

à fait amendé ; il exprime des sentiments de honte et de repentance. Mais, en 1462, il est au Châtelet, et condamné à être pendu. Il écrit alors son admirable *Ballade des pendus* (*Frères humains qui après nous vivrez*...). Il est encore délivré, le 5 janvier 1463, et banni pour dix ans de la ville de Paris.

A partir de 1463, on perd toute trace de Villon. Rabelais nous dit que « maistre François Villon, sur ses vieux jours, se retira à Saint-Maixent en Poictou, sous la faveur d'un homme de bien, abbé dudit lieu. Là, pour donner passetemps au peuple, entreprit faire jouer la Passion en gestes et langage poictevin (1). » On ne sait en quelle année il mourut. La première édition de ses œuvres, à Paris, est de 1489.

Le Petit Testament. — Ce poème de quarante strophes porte aussi le titre de *lais* (2). C'était un genre à la mode, assez analogue au *congé*. On connaît les *congés* de Jean Bodel et d'Adam de la Halle ; les *testaments* de Jean de Meun et de Jean de Regnier (1432).

Villon va partir pour Angers ; il n'est pas certain du retour. Aussi va-t-il faire son testament. Il lègue à Guillaume de Villon, son père adoptif, son *bruit*, c'est-à-dire sa renommée ; à celle qu'il aimait et qui le dédaigne, son cœur ; à divers personnages les enseignes célèbres du quartier : à Jean Trouvé, boucher, le *Mouton*, le *Beuf couronné* et la *Vache* ; au chevalier du guet, le *Heaume* ; aux archers de nuit, la *Lanterne* ; à maître Jacques Regnier, la *Pomme de Pin* (enseigne d'un cabaret, ce qui semble indiquer que Regnier y séjournait plus que de raison) ; il lègue de l'argent à *trois petits enfants tout nus, Pauvres orphelins dépourvus*, dont il donne les noms : or, ce sont trois abominables usuriers ; différents objets, gants, bonnets, chausses, diamants, à des amis réels ou imaginaires ; à Robert Valée, ses *braies* (caleçons) qui sont en gages au cabaret des Trumelières ; à son barbier, les rognures de ses cheveux ; à son savetier, ses vieux souliers, etc. Suivent quelques *lais* figurés ou allégoriques, à des chanoines, à ses compagnons de misère, aux curés de Paris, aux moines.

Bien qu'on trouve beaucoup d'esprit, et surtout, çà et là, de

(1) RABELAIS, liv. IV, 13.

(2) *Lais* ou *legs* : la forme *lais* est la meilleure. Le mot se rattache au verbe *laissier* et non à *léguer*. D'ailleurs la prononciation correcte du mot *legs* est *lai*.

jolis traits de réalisme dans *le Petit Testament*, cette œuvre n'aurait pas assuré à Villon la célébrité ; elle le laisserait confondu dans la masse des poètes de second ordre.

Le Grand Testament. — Ici, bien que le cadre général soit analogue, la composition est plus complexe. Le poème a cent soixante-treize strophes. De plus, Villon y a inséré de nombreuses ballades, dont quelques-unes, selon G. Paris, ont été écrites bien avant 1461, et que le poète a eu l'heureuse idée d'enchâsser à la meilleure place ; on peut croire même qu'il a souvent dirigé ou fait dévier son développement de manière à amener la ballade qu'il tenait à ne point perdre. — Les strophes 1 à 70 forment une *première partie*, dans laquelle Villon parle de son emprisonnement, de sa jeunesse dissipée, de la fuite du temps, de la mort qui n'épargne personne ; — ici se trouvent (après la strophe 41) la *Ballade des dames du temps jadis* (refrain : *Mais où sont les neiges d'antan !*), la *Ballade des seigneurs du temps jadis* (refrain : *Mais où est le preux Charlemagne !*). Il revient (strophe 42) à la brièveté de la jeunesse, et fait parler la *Belle beaulmière* qui regrette sa beauté passée ; il lui-même il plaint le temps de ses amours. — A la strophe 70, Villon commence à *tester* : c'est la seconde partie, formant comme un poème séparé. — Les *lais* du *Grand Testament* sont moins burlesques que ceux du *Petit*, mais sont encore souvent ironiques : à Guillaume de Villon, il lègue sa *librairie* (bibliothèque) ; aux frères mendiants, une oie, dont il donne les os aux malades des hôpitaux ; à Jean le Loup, voleur, un chien pour attraper les canards dans les fossés de Paris et un manteau pour les cacher : des armes, à un moine querelleur ; à sa mère, il lègue une ballade à Notre-Dame, etc. — Mais l'intérêt du *Grand Testament* n'est pas dans ces legs, dont les allusions sont obscures, et ont perdu presque toute leur saveur ; il est dans les réflexions morales amenées par quelques-uns de ces legs. Ainsi (strophe 149) Villon se représente au charnier du cimetière des Innocents, et revient au thème de la mort ; il y revient encore dans les dernières strophes, quand il donne des instructions pour son enterrement (strophes 163-173). Une dernière *ballade* sert de conclusion.

Originalité de Villon. — Il est exagéré de dire que Villon fit le premier de la poésie *personnelle*. Avant lui, plusieurs des poètes lyriques que nous avons nommés, en particulier Jean Bodel, Rutebeuf, Eustache Deschamps, Colin Muset, Alain Chartier, ont, dans des cadres conventionnels, et au milieu d'allégories, parlé de leur vie, de leurs

amours, de leurs regrets. Mais ce qui est vrai, c'est que Villon a une personnalité plus caractéristique, une âme plus humaine, et surtout un accent plus sincère.

Ce mauvais écolier, ce vagabond, ce *coquillard*, ce récidiviste trois fois emprisonné, deux fois sur le point d'être pendu, est poète au sens le plus moderne du mot ; il n'est pas guidé par sa raison, mais par sa sensibilité, laquelle explique à la fois ses fautes et ses remords. Il en est la victime ; mais s'il lui doit ses crimes, il lui doit aussi ses repentirs et ses larmes,. Voilà pour le fond. Et rien n'est plus sympathique qu'une pauvre âme humaine, qui connaît le bien, qui en goûte la beauté que sa faiblesse entraîne au mal, et qui se réveille en sursaut, prise de dégoût, et qui tremble de faillir encore, et qui unit, comme H. Heine ou Musset, le désespoir à l'ironie.

Dans la forme, Villon est aussi un grand poète : il voit et il peint. Il ne cherche pas de choses nouvelles ou ingénieuses, ce qui est le propre du poète médiocre et artificiel. Il renouvelle inconsciemment, par la force naturelle de sa sensation et de sa vision, les thèmes les plus communs. Quoi de plus commun, en effet, que les réflexions sur la fuite du temps, que les regrets de la jeunesse perdue, que l'angoisse de la mort ? Mais c'est précisément à la façon dont ils traitent ces thèmes qu'on reconnaît les vrais poètes. Villon au charnier des Innocents égale Shakespeare faisant parler Hamlet au cimetière d'Elseneur, et Bossuet « ouvrant un tombeau devant la cour ». On *voit* tout ce que Villon veut faire voir ; les traits sont précis, pittoresques, colorés. « Il a su peindre, dit G. Paris, les vieilles accroupies autour de leur petit feu de chènevottes, et les femmes assises dans l'église sur le repli de leurs robes, et les écoliers modèles tenant leurs pouces dans leurs ceintures, et le bon Jean Cotard allant se coucher en trébuchant, et les crânes entassés dans les charniers des Innocents,. et les squelettes des pendus balancés par le vent aux poutres de Montfaucon (1). »

La renommée de Villon. — En 1489, parut la première édition des œuvres de Villon. Elle fut souvent réimprimée

(1) G. Paris, *F. Villon*, p. 154.

jusqu'à celle donnée par Marot en 1533, édition corrigée, commentée, souvent avec bonheur, parfois assez naïvement, et qui eut un grand succès (1).

Villon ne fut jamais oublié. Très goûté au seizième siècle, encore connu et lu au dix-septième (cf. *Art poétique* de Boileau) et au dix-huitième siècle, Villon profita, plus qu'aucun autre poète, plus que Ronsard lui-même, de la réaction romantique. Sa vie de bohème, la variété de son style qui unit le *grotesque* au *sublime*, son réalisme un peu cru, tout devait le faire considérer comme un *ancêtre*.

BIBLIOGRAPHIE

A. Jeanroy, *les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*. Paris, 1889.

G. Paris, *les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge* (*Journal des savants*, 1891-1892).

J. Bédier, *De Nicolao Museto* (Colin Muset), suivi du texte de ses œuvres, Paris, 1893.

Aubertin, *Histoire de la littérature française au moyen âge*. 2 vol., 1883.

L. Clédat, *la Poésie lyrique au Moyen Age* (collection des classiques populaires). Lecène et Oudin, 1893.

G. Paris, *F. Villon* (*les Grands Écrivains français*). Paris, 1901.

Fr. Villon : *Œuvres complètes*, éd. P. Jaunet, Paris, Flammarion.

Pour les textes des différents poètes lyriques, consulter, outre les *Chrestomathies* déjà citées, la *Bibliographie* de la *Littérature française* (Julleville, Colin), t. I, chap. V ; t. II, chap. VII.

(1) Le dix-septième siècle continua à lire Villon sur le texte Marot. A partir de 1723, parurent diverses éditions, dont quelques-unes marquaient un progrès philologique et historique. Mais aujourd'hui, l'édition définitive est celle de M. A. Longnon, parue en 1892 (Lemerre) : M. Longnon n'a pas moins contribué à éclaircir la biographie de Villon qu'à épurer et à fixer son texte.

CHAPITRE VII

LE THÉATRE RELIGIEUX AU MOYEN AGE

MIRACLES ET MYSTÈRES

Sommaire : Le theâtre religieux du moyen âge doit être, plus que tout autre genre, replacé dans son *milieu*. — On ne peut le comparer au *théâtre grec* que parce qu'il est, comme lui, sorti du culte.

1°. — *Du* XIe *au* XIVe *siècle : Drames liturgiques et miracles.* — Les cérémonies de l'Église sont développées, et donnent naissance aux *drames liturgiques*, dont les principaux sont les *Vierges folles*, les *Prophètes du Christ*, et surtout le *Drame d'Adam* (XIIe siècle), qui ne se joue plus dans le chœur de l'église, mais sous le porche. — Au treizième siècle, *le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, est remarquable par le mélange des scènes épiques, religieuses et familières. — Aux treizième et quatorzième siècles, on représente des *Miracles*, tirés de la vie des Saints, et surtout des légendes relatives à la Sainte Vierge. On signale le *Miracle de Théophile*, de Rutebeuf (XIIIe siècle), et les *Miracles de Notre-Dame* (XIVe siècle); ces pièces, dont l'intrigue est souvent ingénieuse, contiennent des renseignements curieux sur les mœurs du temps. Il aurait pu en sortir un drame national.

2°. — XVe *siècle : Les Mystères.* — Pas d'acteurs de profession; les *Mystères* sont joués par des *Confréries* d'amateurs, dont la principale est celle des *Confrères de la Passion*, à Paris. — Le théâtre représente plusieurs lieux juxtaposés. — On divise les *Mystères* en trois cycles : 1° l'*Ancien Testament;* 2° le *Nouveau Testament*, où se trouve le plus célèbre mystère, celui de la *Passion*, dont nous avons plusieurs rédactions; les meilleures sont celles d'Arnould Gréban (1452) et de Jean Michel (1486); 3° le *Cycle des Saints.* — On y ajoute quelques mystères profanes, entre autres le *Siège d'Orléans* (1439).

Les *Mystères* furent interdits en 1548, par arrêté du Parlement; ce mélange naïf du sacré et du profane commençait à scandaliser les spectateurs et le clergé.

Caractères généraux. — Pour bien comprendre le théâtre religieux du moyen âge, on doit, plus que pour tout autre genre, tenir compte du *moment*, du *milieu* et du *but*. Il faut se rappeler que ces représentations sont un complément des cérémonies de l'Église, — qu'elles sont, en principe, destinées à l'édification des spectateurs, — et que ces spectateurs y apportent des dispositions d'esprit qui ne peuvent se comparer que de très loin avec celles de notre *public* contemporain.

N'oublions pas, d'un autre côté, que ce théâtre religieux est à peine un *théâtre*. Décors, mise en scène, costumes, acteurs, rien n'y ressemble à ce que nous voyons aujourd'hui. Ce sont des spectacles *extraordinaires*, donnés en plein jour, sur une scène dépourvue de tout ce qui peut créer l'illusion, joués par des clercs, des bourgeois, des ouvriers, qui, leur *réplique* achevée, vont s'asseoir sur des bancs, face au public, en attendant que leur tour revienne. Seuls, le Christ et la Vierge portent des costumes conventionnels ; seuls, les diables sont déguisés et grimés ; les autres sont vêtus comme les citadins qui les regardent, ou comme les archers du guet.

Il est si vrai que ce théâtre dépend essentiellement d'un *état d'âme*, d'un concours momentané de circonstances, qu'à peine arrivé à son plein développement, il disparaît. En 1548, un arrêt du Parlement interdit les représentations de *Mystères*. Et cet acte d'autorité était si légitime, si bien fondé sur les nécessités présentes, que jamais ni l'Église ni les écrivains dramatiques n'en ont appelé devant l'opinion publique.

La tragédie grecque et les Mystères. — Une comparaison entre les origines de la tragédie grecque et celle de notre drame religieux n'est qu'à demi exacte.

En Grèce, c'est de l'évolution d'un genre lyrique, le *dithyrambe* chanté aux fêtes de Bacchus, que sort la tragédie. En France, de certaines cérémonies du culte catholique, sort le *mystère*.

En Grèce, la tragédie n'est contenue dans le dithyrambe, qu'en tant que celui-ci est exalté, passionné; la légende de Bacchus ne reste pas longtemps son thème

essentiel; dès que le genre nouveau est en possession de sa forme, il admet tous les dieux et tous les héros. Le *mystère*, même le jour où il est représenté sur la place publique, est essentiellement constitué par la Nativité, la Passion, la Résurrection ; le *miracle*, plus libre, est cependant toujours consacré à la Vierge ou aux saints. Bref, l'élément profane, historique ou inventé, ne se substitue pas à l'élément religieux, le cadre une fois formé. On cite bien un *Mystère d'Orléans* et un *Mystère de saint Louis* ; mais ce sont des exceptions, des expériences de lettrés.

I. — Du onzième au quatorzième siècle. Drames liturgiques et Miracles.

Le drame liturgique. — « On peut placer la naissance du drame liturgique un peu après l'an mil. En ce temps, l'amour du peuple pour ses églises rajeunies et embellies allait croissant ; il ne trouvait jamais ni les fêtes assez nombreuses, ni les offices assez longs. Ne connaissant guère d'autres plaisirs publics, il ne pouvait se rassasier de ceux que l'Église lui fournissait. Cette avidité des fidèles, servie par la complaisance du clergé, naturellement favorable à l'excès même de ce goût pieux, ne put être satisfaite que par le développement qui fut donné à la liturgie. Des interpolations nombreuses et de plus en plus considérables servirent à prolonger les offices, et bientôt à les varier par l'introduction du drame (1)... »

Ces interpolations sont d'abord des *tropes*, c'est-à-dire de courtes questions, en latin, suivies de courtes réponses, également en latin : le texte est toujours en prose, et simplement liturgique.

Puis on intercale dans la prose sacrée de courtes pièces de vers latins, soit des cantiques chantés par un chœur, soit des morceaux récités par un personnage déterminé. — Enfin, on a des drames véritables mi-français (ou provençaux) mi-latins — sans que l'usage des deux langues et le passage de l'une à l'autre semble soumis à une règle quelconque.

(1) Petit de Julleville, *les Mystères*, I, 21.

Principaux drames liturgiques. — C'est ainsi qu'on eut, à Noël, le drame des *Pasteurs*, véritable mise en scène de l'Évangile, avec la crèche, la Vierge et l'enfant, un ange annonçant la Nativité aux pasteurs, un chœur d'enfants aux voûtes de l'église chantant le *Gloria*, et les bergers s'avançant et adorant (XIe siècle).

Le jour de Noël, on représentait aussi le drame de *l'Époux*, ou *les Vierges sages et les Vierges folles*. Là, on trouve le provençal à côté du latin. L'Évangile (Saint Mathieu, XXIV, 1-13) y est découpé en scènes très bien agencées. Au dénouement, les Vierges folles étaient saisies par les démons et précipitées en enfer (XIe siècle).

Les *Prophètes du Christ* se présentent à nous sous plusieurs formes. La plus ancienne est une sorte de commentaire d'un sermon apocryphe de saint Augustin évoquant sucessivement tous ceux qui ont annoncé la naissance et la mission du Christ : Isaïe, Jérémie, Daniel, Moïse, David, Habacuc, Siméon, Zacharie, Élisabeth, Jean-Baptiste, Virgile, Nabuchodonosor et la Sibylle. Le célébrant récitait une partie du sermon ; à son appel, chacun des prophètes répondait en vers latins. — Au douzième siècle, ce drame se modifia et se surchargea. On y vit Balaam, sur son ânesse ; et l'ânesse parlait ; de là semble être née la *fête de l'âne* (voyez le chapitre sur la *Comédie*).

On possède d'autres drames liturgiques sur le *Massacre des Innocents, les Saintes Femmes au tombeau, la Conversion de saint Paul, la Résurrection de Lazare*, etc... Il faut y rattacher quatre *miracles* de saint Nicolas, en vers latins (1).

Le drame d'Adam (XIIe siècle). — Voici la première œuvre dramatique jouée hors de l'église. Elle forme la transition entre *le drame liturgique* du onzième siècle, et les *mystères* proprement dits. Le texte est en vers français, dialecte anglo-normand ; les *rubriques* (ou explications réservées aux acteurs, probablement des clercs) sont en latin (2). D'après ces rubriques, le drame se jouait devant la porte de l'église. Le manuscrit contient des explications très détaillées sur le décor, les costumes, les entrées et les sorties, le jeu des acteurs. C'est une pièce qu'il est possible de reconstituer telle qu'elle se jouait au douzième siècle.

(1) On en trouve des analyses dans PETIT DE JULLEVILLE, *les Mystères*, I, 47 à 68.

(2) Le manuscrit de ce drame a été retrouvé à Tours, publié en 1854 par M. LUZARCHE et en 1877 par M. PALUSTRE.

Comme pour les mystères du quinzième siècle, la scène représente divers lieux : le paradis, la terre, l'enfer. — La première partie se passe dans le paradis. Là sont des feuillages et des fruits. Dieu, vêtu d'une dalmatique, fait comparaître devant lui Adam, en tunique rouge, et Ève, en robe blanche, et leur donne des ordres sévères. Les démons s'échappent de l'enfer, gambadent sur le théâtre et jusque dans les rangs des spectateurs, s'approchent du paradis, et Satan y pénètre. En une scène vraiment très habile, et qui révèle chez cet auteur anonyme du douzième siècle un précurseur de nos meilleurs écrivains dramatiques, Satan, qui a échoué auprès d'Adam, flatte et séduit Ève. Il excite chez elle tour à tour la coquetterie, la gourmandise, l'orgueil, le désir de savoir, la jalousie. Puis il disparaît. Adam survient, qui gronde sa femme d'avoir écouté le tentateur. Mais celle-ci, s'approchant de l'arbre, y voit un serpent « construit avec art et qui s'enroule autour du tronc » ; elle écoute les discours du serpent qui lui parle à l'oreille ; elle cueille une pomme, y goûte et y fait goûter Adam. Aussitôt, tous deux reconnaissent leur faute et se lamentent. Dieu apparaît et les chasse du paradis, tout en leur promettant la rédemption.

La scène se passe ensuite sur la terre, au centre du théâtre. Adam et Ève, bèche et rateau en mains, travaillent le sol ; et Satan y jette des épines et de l'ivraie. Enfin ils meurent et sont emportés par les diables, qui, de nouveau, gambadent à travers les rangs des spectateurs. — Caïn et Abel apparaissent, vêtus l'un de rouge, l'autre de blanc. Après un dialogue, Caïn tue son frère ; puis tous deux sont conduits en enfer, mais Abel plus doucement, car il doit en sortir après la rédemption. — Un troisième acte nous montre le défilé des prophètes qui ont annoncé la naissance du Sauveur, comme dans le drame liturgique indiqué plus haut. Enfin, un sermon en vers clôt la représentation (1).

Au douzième siècle, appartient aussi une *Rédemption*, dont nous ne possédons que des fragments, entre autres un prologue en vers où sont indiqués les principaux *lieux* figurés sur la scène, et qui sont au nombre de treize.

Ainsi, dès cette époque, semble avoir été constitué de toutes pièces le théâtre tel qu'il existe à la fin du quator-

(1) On trouvera une analyse détaillée dans PETIT DE JULLEVILLE, *Mystères*, I, 81 ; toutes les *Chrestomathies* citent la scène de la tentation d'Ève ; lire, dans la *Chrestomathie* de M. L. SUDRE, le dialogue de Caïn et Abel, p. 59.

zième siècle et dans la première moitié du quinzième siècle. Entre les clercs du douzième siècle qui jouent le drame d'Adam et les Confrères de la Passion, aucune modification essentielle n'a été apportée ni au fond ni à la forme du genre.

Le Jeu de saint Nicolas, par JEAN BODEL, d'Arras. — Au treizième siècle appartient cette pièce intéressante, seul modèle d'une littérature dramatique qui dut être féconde, car il n'est pas possible qu'un ouvrage comme celui-là ait été unique en son genre.

Jean Bodel, auteur de la *Chanson des Saisnes*, fit représenter son *Jeu de saint Nicolas* à Arras, probablement au début du treizième siècle, car on date de 1202 le *Congé* qu'il adressa à ses concitoyens quand, atteint de la lèpre, il fut obligé de se retirer du monde ; il serait mort vers 1205. C'est donc par erreur qu'on a voulu voir dans sa pièce des allusions à la bataille de Mansourah et à Robert d'Artois (1250).

Le théâtre représente à la fois : le palais d'un roi musulman (palais divisé lui-même, semble-t-il, en plusieurs parties, puisqu'il y faut une salle où le roi reçoit ses émirs, un *trésor*, une prison), — une plaine où se livrera la bataille, — et une taverne. Par un *prologue*, nous apprenons que la pièce se joue pour la fête de saint Nicolas. Puis un courrier annonce au roi que son domaine est envahi par les chrétiens ; le roi consulte l'idole de Tervagant, et envoie son courrier convoquer les émirs et leurs troupes. Ce courrier s'arrête, en chemin, dans le cabaret, où il boit et joue ; il arrive enfin chez les émirs qui répondent à l'appel de leur souverain.

Cependant, les chrétiens, qui se sont massés dans la *plaine*, s'exhortent mutuellement à bien combattre pour la défense de leur foi. Après une invocation collective, un seul chrétien, puis un jeune chevalier, prononcent des paroles d'une simplicité vraiment héroïque, qui font songer aux meilleurs passages de Roland. Et l'on chercherait vainement dans toute la poésie du moyen âge un emploi plus juste du merveilleux chrétien que l'apparition de l'ange invitant d'abord les chevaliers à frapper hardiment, puis leur annonçant qu'ils mourront tous, et iront tous en paradis. On se bat. La prédiction s'accomplit. Et au-dessus des chrétiens morts étendus dans la plaine, apparaît de nouveau l'ange, qui les plaint et qui les console.

A ces scènes sublimes, en succèdent d'autres plus vives et plus familières. Un vieillard chrétien a survécu; les païens l'ont trouvé en prières devant une statue de saint Nicolas. Ils le conduisent au roi, qui, raillant sa dévotion, veut mettre saint Nicolas à l'épreuve; il fait proclamer par un héraut que le trésor royal restera ouvert à tous, gardé seulement par la statue du saint; le vieillard est mis en prison, et l'ange vient lui promettre la conversion de ses persécuteurs.

Nous sommes de nouveau transportés au cabaret, où des voleurs, Cliquet, Pincedés, Rasoir, qui jouent et se querellent en argot, font un contraste des plus pittoresques avec la noble poésie des scènes précédentes. Ils se rendent au palais, volent le trésor et le rapportent dans la taverne, où ils boivent tant que l'ivresse les endort. — Le roi, furieux de la disparition du trésor, livre le vieillard au bourreau. Mais, au même instant, saint Nicolas apparaît dans la taverne aux voleurs endormis et leur ordonne de rapporter l'argent volé. Le vieillard est sauvé; le roi se convertit avec tous ses sujets (1).

Les miracles (fin du XIIIe et XIVe siècle). — On appelait d'abord *miracles* de petites narrations latines, puis françaises, où l'on raconte l'intervention de la Vierge ou des saints dans les affaires humaines. Le plus célèbre recueil de *miracles* est celui de Gautier de Coinci, mort en 1236, et qui comprend 30 000 vers; mais on en connaît plusieurs autres. De très bonne heure, les auteurs dramatiques, clercs ou laïques, tirèrent des sujets de cette mine inépuisable. Les fêtes des saints, patrons de confréries, de villes, d'églises, les réunions des *puis Nostre Dame*, les anniversaires, etc., furent autant d'occasions d'édifier et d'amuser le peuple, en *dramatisant* des récits déjà connus de tous (les sermons sont alors très abondants en *exemples*), et qui se prêtaient merveilleusement à la peinture pittoresque de tous les milieux et de toutes les classes sociales. Dans cette peinture de mœurs, en effet, réside l'intérêt tout particulier des *miracles*. Peu propres à édifier aujourd'hui les croyants d'une piété plus éclairée, ils constituent, avant les *farces*, un précieux document historique.

(1) Lire, dans la *Chrestomathie* de G. Paris et dans celle de L. Sudre, la scène des chrétiens avant le combat.

Le Miracle de Théophile. — *Le Miracle de Théophile*, par Rutebeuf (1), doit appartenir à la fin du treizième siècle. La pièce est courte, de sept cents vers environ, écrite en pur dialecte de l'Ile-de-France ; elle se compose d'une série de scènes plutôt juxtaposées que liées. Comparé au *Jeu de saint Nicolas, le Miracle de Théophile* est d'un art rudimentaire. C'est l'histoire d'un clerc, Théophile, qui, dépouillé de ses biens par un évêque, renie Dieu, et va trouver un magicien, Salatin ; celui-ci évoque le diable, et Théophile conclut un pacte avec l'enfer : il livre son âme, pour rentrer en possession de ses richesses. Sept ans après, Théophile se repent et invoque la Vierge, qui arrache à Satan le pacte signé par le clerc infidèle.

Rutebeuf n'a pas tiré un parti avantageux de cette histoire ; cependant l'entrevue de Satan et de Théophile a quelque valeur par les hésitations de l'homme et les séductions du démon ; la scène du repentir offre également un certain intérêt moral (2).

Les Miracles de Notre-Dame. — Du quatorzième siècle, nous avons conservé une collection de quarante *Miracles de Notre-Dame par personnages*. Ces miracles ont été certainement joués dans des *puis*, sortes de sociétés académiques, placées sous la protection de la Vierge, et qui instituaient des concours de poésie lyrique et des représentations dramatiques. On sait qu'il y avait des *puis* à Amiens, Arras, Rouen, etc. (3). Ces quarante *miracles* sont écrits en dialecte de l'Ile-de-France ; c'est évidemment la collection, le *répertoire* d'un même *pui*. Les auteurs ont tiré leurs sujets des sources les plus diverses : les *miracles* de G. de Coinci, ceux de Jean Le Marchant, les chansons de geste, les légendes de saints, les romans d'aventure, l'histoire même. Mais toujours le dénouement est produit par l'intervention de la Vierge, qui apparaît portée par les anges, et remonte au ciel.

Les principaux *Miracles de Notre-Dame*, qu'il nous semble inutile d'analyser ici, et dont les titres peuvent suffire, sont : *Berthe, femme du roi Pépin* (tiré de la chanson de geste d'Ade-

(1) Sur Rutebeuf, voyez p. 79.

(2) Lire, dans la *Chrestomathie* de M. L. Sudre, la prière de Théophile, p. 67.

(3) Selon Petit de Julleville (*Mystères*, I, 116), le mot *pui* ou *puy* signifie non seulement montagne (cf. Puy-de-Dôme), mais aussi *éminence* de toute nature ; on aurait désigné par là l'estrade sur laquelle les concurrents débitaient leurs vers. — Selon G. Paris, ce mot viendrait de la ville du Puy-en-Velay, où les concours de ce genre avaient pris leur origine (*Litt. au moyen âge*, § 127).

net le roi) ; *Robert le Diable* (tiré également d'un poème épique) ; *la Conversion de Clovis* (qui vient peut-être de quelque épopée mérovingienne aujourd'hui perdue) ; voilà pour des sujets historiques. — D'autres sont romanesques, pris parfois dans la légende des saints, mais souvent semblables à des faits divers criminels, à des *causes célèbres* ; presque toutes ces anecdotes, nous l'avons dit, figurent dans les recueils de *miracles* sous forme de récits. Exemples : *Comment la femme du roi de Portugal tua le sénéchal du roi et sa propre cousine, dont elle fut condamnée à être brûlée, et Notre-Dame l'en garantit ; Comment un enfant ressuscita entre les bras de sa mère que l'on voulait brûler parce qu'elle l'avait noyé ;* etc.

Aux *Miracles* nous pouvons encore rattacher, à cette époque, **l'Histoire de Grisélidis**, que Boccace, en ce même quatorzième siècle, racontait dans son *Décaméron*. La pièce française est bien construite et paraît avoir la même source que le conte de Boccace.

Dénouement à part (car l'intervention de la Vierge y est souvent mal amenée, au point de paraître postiche et destinée à sauver la hardiesse du sujet), ces *miracles* sont assez remarquables par l'agencement de l'*action*. L'intrigue, complexe dès le début, s'engage vivement ; et, grâce à son décor multiple, est menée avec une promptitude captivante. Peu de scènes oiseuses, des dialogues rapides, des faits principaux bien choisis, les faits secondaires déblayés *à la française*, une curieuse observation des mœurs bourgeoises et populaires mêlées sans trop de disparates à celles des rois et du clergé : telles sont les qualités qui font de ces *miracles* le genre précurseur des tragi-comédies du dix-septième et des mélodrames du dix-neuvième siècle. « Entre les mains de poètes quelque peu habiles, dit Gaston Paris, le miracle aurait pu devenir le vrai drame moderne, en éliminant peu à peu l'intervention surnaturelle qui le terminait. Il n'en fut rien, grâce à l'absence de talent et surtout d'initiative personnelle chez les auteurs des miracles, et le théâtre des temps modernes trouva ses origines dans l'imitation de l'antique (1). »

(1) G. Paris, *Litt. au moyen âge*, § 168.

II. — Le quinzième siècle : Les mystères.

Définition du genre. — Le mot *mystère* ne désigne pas, en dépit de son orthographe, une pièce relative aux mystères de la religion. Ce mot devrait s'écrire *mistère* ; il dérive du latin *ministerium* pris dans le sens de *fonction, exercice*, et de là *représentation* (cf. *drame*, venu d'un mot grec qui signifie *action*, et le mot espagnol *auto*, acte, représentation) (1).

Les premiers Mystères semblent avoir été des *pantomimes*, ou plutôt des *tableaux vivants* organisés à certaines fêtes, aux entrées de rois, aux réceptions d'ambassadeurs (2). Mais, dès les premières années du quinzième siècle, le terme s'applique plus spécialement, sinon exclusivement, aux pièces tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, de la légende des saints et, par exception, de l'histoire.

Le Mystère, moins encore par son sujet que par sa constitution et par ses procédés, ne pouvait en aucune façon donner naissance aux pièces sérieuses (tragédie ou drame) telles que nous les concevons aujourd'hui. D'abord, il est d'une longueur invraisemblable ; il a 30.000, 40.000, 60.000 vers ; il se joue en plusieurs *journées*, le plus souvent dans l'après-midi du dimanche, et une semaine s'écoule entre deux parties. Les personnages sont au nombre de 100, 200, 500, sans compter d'innombrables figurants : il semble, en certains cas, qu'une moitié de la ville se soit chargée d'amuser l'autre. — Il n'y a d'unité que celle du sujet, dont le développement est imposé par la tradition ; les scènes se *succèdent* et se *juxtaposent*. Sans doute, il serait faux de dire que la Passion n'a rien de *dramatique* ; c'est peut-être le plus beau et le plus fortement noué de tous les drames : mais elle est beaucoup moins dramatique dans les Mystères que

(1) Voir les *textes* cités par Petit de Julleville, *Mystères*, I, p. 188. — Cependant cette étymologie est encore discutée. Nous conservons donc l'orthographe *Mystères* comme traditionnelle.

(2) *Id.*, I, p. 96.

dans l'Évangile. En général, les auteurs des Mystères paraissent avoir possédé beaucoup moins le sens du théâtre que les auteurs des Miracles. — A cette *diffusion*, à cette *dispersion*, à cette absence de *composition*, les Mystères joignent des *disparates* singuliers, non seulement pour le goût classique, mais pour tout lecteur ou spectateur qui n'est pas du pur moyen âge. L'action, si sublime en soi, est sans cesse coupée ou traversée par des épisodes grotesques, non pas, comme chez un Shakespeare ou chez un Calderon, pour faire ressortir par le contraste la grandeur ou l'horreur des scènes tragiques, mais simplement pour amuser la foule ; il y a là, pour une foi éclairée, profanation et sacrilège. C'est d'ailleurs ce bizarre amalgame qui alarma, au milieu du seizième siècle, des consciences averties par la nécessité de ne pas justifier les critiques des protestants ; et de là, en 1548, la brusque et décisive interdiction des Mystères. — Enfin, la plupart des Mystères sont écrits avec une déplorable facilité ; la versification en est aisée, parfois savante; mais le dialogue y tourne au bavardage diffus et le style ne caractérise que rarement les personnages.

Cependant, n'oublions pas que jamais pièces représentées sur aucun théâtre n'eurent pareil succès. Si les sentiments religieux de la foule expliquent en partie sa curiosité et son enthousiasme, on ne saurait nier que les Mystères offraient un *spectacle* de nature à exciter au plus haut degré les sentiments les plus divers. Les auteurs, incapables d'unité puissante, eurent l'art de varier les scènes selon le goût de leur temps. L'allégorie majestueuse, la simplicité évangélique, le merveilleux touchant ou diabolique, les épisodes d'un réalisme pittoresque ou horrible, alternent non sans incohérence, mais de manière à réveiller sans cesse l'attention de la foule. Les Mystères sont interminables : ils ne sont pas monotones ; ils pécheraient plutôt par l'excès de variété. Enfin, tous ceux qui ont lu attentivement la *Passion* de Gréban et celle de Jean Michel savent qu'on y rencontre, avec des *inventions* dignes des grands dramaturges et dont on peut regretter seulement que les auteurs n'aient pas senti la valeur, quelques morceaux, couplets ou dialogues,

d'une venue vraiment heureuse : nous les signalerons dans les analyses.

Les Confréries. — Le moyen âge ne connaissait pas les acteurs de profession. On y voyait des *jongleurs*, qui peuvent être, en certains cas, assimilés à des comédiens ou à des saltimbanques ambulants, transportant ici et là un répertoire de tours, de monologues, de facéties ; mais chaque fois qu'il s'agit d'une véritable représentation exigeant une mise en scène et plusieurs acteurs, ce sont des *confréries* qui montent et jouent la pièce. Nous avons déjà parlé des *puis* où se donnaient les *Miracles* ; les membres de ces sociétés à la fois religieuses et littéraires se partageaient les rôles. Mais un *Miracle* comprenait cinq ou six personnages, en moyenne; le *Mystère* demandait une *troupe* plus considérable. On dut s'adresser à toutes les bonnes volontés et à toutes les vanités. Le clergé, la bourgeoisie, les collèges, les corps de métiers, le bon peuple même, fournissaient des acteurs ou des figurants. Ces associations, d'abord transitoires, s'organisèrent à Paris et en province. Chaque ville eut sa confrérie, avec ses statuts, ses règlements, sa personnalité civile, ses dotations, ses revenus.

La plus célèbre de toutes, la seule qui ait droit à une place dans une histoire du théâtre au moyen âge, est la *Confrérie de la Passion*, organisée à Paris à la fin du quatorzième siècle, et qui reçut en 1402 des lettres patentes de Charles VI. Cette confrérie avait le monopole des Mystères pour la capitale. D'abord établie à l'hôpital de la Trinité, près la porte Saint-Denis, puis en 1539 à l'hôtel de Flandre, rue Coq-Héron, la confrérie se transporta en 1548 à l'hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil, au moment même où le Parlement interdit les représentations des mystères sacrés. Les confrères ne s'installèrent pas moins dans leur nouvelle salle, où ils jouèrent des pièces profanes. A la fin du seizième siècle, ils louèrent leur théâtre à des comédiens de province, véritables *acteurs* au sens actuel du mot, en se réservant certains privilèges et une redevance. Mais la *Confrérie de la Passion* vécut comme société civile jusqu'en 1676 ; à cette date, Louis XIV la supprima et attribua ses biens à l'Hôpital Général.

Ces acteurs volontaires n'avaient pas moins de zèle ni moins de vanité que des comédiens de profession. Tel d'entre eux se créait, dans sa ville, une réputation qui s'étendait à la ronde ; et les confréries se prêtaient parfois un artiste déjà célèbre. Le public, comme aujourd'hui, les connaissait et les applaudissait. Certains rôles étaient d'une longueur effrayante et souvent dangereux ; on cite l'exemple d'un prêtre jouant le rôle du Christ et s'évanouissant pendant la scène du crucifiement (Metz, 1437), et d'un Judas qui dut être « hâtivement dépendu et emporté en aucun lieu pour être frotté de vinaigre (1). »

Les femmes ne jouaient dans les *Mystères* qu'à titre exceptionnel, et presque toujours des rôles muets ; d'ordinaire, les rôles féminins étaient attribués à des jeunes gens.

Les représentations. — Les *Mystères* étaient représentés, en général, comme le prouvent des documents nombreux, à leur date *liturgique* : fête de saint, semaine sainte, etc. On les jouait aussi pour attirer la protection du ciel en cas de fléau, ou en reconnaissance d'une grâce obtenue (2).

Le clergé continua jusqu'à la fin à encourager les *Mystères* ; les municipalités surtout provoquaient et subventionnaient ces *jeux*, qui étaient à la fois, pour leur ville, une distraction et une source de profits. Parfois un prince, ou un riche particulier faisait les frais, toujours considérables, du théâtre et des costumes. Les spectateurs payaient leur place une somme assez modique (12 deniers et 6 deniers, à la *Passion* de Valenciennes, 1547) ; la recette était partagée entre les *entrepreneurs* du *Mystère* et les acteurs, tous frais déduits.

Plusieurs semaines avant la représentation, les *confrères* de la ville, ou l'association temporaire créée pour la circonstance, faisaient faire un *cry*, ou proclamation solennelle, destinée à annoncer le prochain *jeu*, à provoquer des dons en argent et en costumes, à solliciter le zèle d'acteurs volontaires. Un cortège, précédé de trompettes, composé de hérauts à cheval, des entrepreneurs du *Mystère*, des

(1) Petit de Julleville, *Mystères*, I, p. 375.
(2) Id., *Ibid.*, I, p. 240.

principaux bourgeois, parcourait la ville et s'arrêtait aux carrefours, où le crieur juré donnait lecture du *cry* (1).

La mise en scène et les décors. — Le théâtre sur lequel les confrères de la Passion représentaient les *Mystères* (et de nombreux témoignages nous prouvent que les théâtres de province offraient la même disposition) (2) ne ressemblait pas, nous l'avons déjà fait observer à propos des *Miracles*, à nos théâtres actuels. On a cru longtemps que l'*échafaud* se composait de plusieurs étages superposés, communiquant par des échelles : à l'étage supérieur, le paradis ; à l'étage inférieur, l'enfer ; aux étages intermédiaires, les différents lieux de l'action terrestre. Mais Paulin Paris, dans une étude publiée en 1855 (3), a définitivement établi l'exacte mise en scène des *Mystères*.

Le théâtre se composait d'un espace plan (*solier*), analogue à notre *scène* actuelle, mais très vaste, et, sur ce plancher, étaient disposées, un peu en retrait, les *mansions* (maisons) ou petites constructions indépendantes, de manière à ce que les acteurs pussent librement circuler de l'une à l'autre, et qui étaient autant de *lieux* : suivant le moment de l'action, les personnages se groupaient autour de telle ou telle *mansion*. Il est vrai, d'autre part, que le paradis était situé au-dessus des *mansions*, souvent de côté, sur une sorte d'estrade, et que l'enfer était, pour ainsi dire, dans le sous-sol : par une grille qui fermait un soupirail, on apercevait les damnés au milieu des flammes, et les diables sautaient sur la scène par une trappe représentant une gueule de dragon.

Ces *mansions* étaient fort nombreuses. Une miniature, en tête de la *Passion* de Valenciennes (1547), présente les lieux suivants, de gauche à droite (par rapport au spectateur) : le paradis, une salle, Nazareth, le Temple, Jérusalem, un palais, la maison des évêques, la porte Dorée, la mer, les limbes, l'enfer. Une porte dans un pan de mur suffisait à figurer Nazareth ou Jérusalem ; un bassin

(1) Lire dans Petit de Julleville, *Mystères*, I, 365, le *cry* des *Actes des Apôtres*, 1540.

(2) Cf. *Id.*, t. I, pp. 391 et suiv.

(3) Paris, Dupont, in-8

carré, plein d'eau, sur lequel flottait un petit bateau, représentait la mer (lac de Tibériade), etc. — Pour un *Mystère* joué à Rouen, en 1474, les *mansions* étaient au nombre de vingt-cinq ; on en a compté jusqu'à cinquante.

Pareille mise en scène est sans doute très conventionnelle. Mais, au théâtre, toute convention acceptée est légitime. Si la juxtaposition de tant de lieux divers manque de vraisemblance, l'action y gagnait en rapidité et en *simultanéité*. Pas d'interruptions pour des changements de décors : de là, continuité de l'illusion une fois créée. De plus, comme dans ces drames religieux l'humanité tout entière, le ciel, l'enfer, sont intéressés au développement et au dénouement de l'action, c'est le *genre* lui-même qui imposait aux poètes cette scène vaste et complexe, sur laquelle on ne perdait jamais de vue les rapports mystérieux soit entre l'homme et Dieu, soit entre le sacrifice du Golgotha et le sort du monde. Si bien que ce théâtre est, dans sa disposition presque enfantine, une exacte adaptation du cadre au sujet.

Dans l'architecture de ces *mansions*, nulle recherche de couleur locale ni d'exactitude. De même pour les costumes qui étaient ceux du jour, plus riches et plus luxueux. Seuls, les diables s'affublaient de grotesques et horribles déguisements. Seuls, le Christ et la Vierge portaient la tunique longue, blanche, et le manteau bleu ; ils devaient, en ces costumes d'une simplicité mystique, se détacher très nettement sur la masse pittoresque et tapageuse des vêtements modernes : tels ils se distinguent, au milieu des splendides convives vénitiens, dans *les Noces de Cana* de Paul Véronèse.

Les acteurs restaient toujours en scène. Leur rôle fini, ou interrompu, ils allaient se grouper sur les côtés, au lieu de disparaître dans les coulisses. Il eût été facile, même en l'absence de coulisses, de les cacher derrière les *mansions*. Si on les obligeait à rester en vue des spectateurs, c'est que, sur cet immense théâtre, le vide eût été trop sensible aux places où ne se déroulait plus l'action.

Enfin, il est certain que les Mystères comportaient des *trucs* et des *machines*, des apparitions, des ascensions, des incendies, des batailles, etc., le tout fort naïvement exécuté,

mais suffisant pour satisfaire les spectateurs des quatorzième et quinzième siècles (1).

Les principaux Mystères. — Il est d'usage de diviser les *Mystères* en plusieurs cycles : 1° *cycle de l'Ancien Testament ;* 2° *cycle du Nouveau Testament ;* 3° *cycle des saints ;* 4° *mystères profanes.*

1° *Cycle de l'Ancien Testament.* — Sous le titre de *Vieux Testament*, nous possédons une vaste composition, imprimée vers l'an 1500, et comprenant : d'abord une « encyclopédie biblique », depuis la Création jusqu'à Salomon (2), puis six *Mystères* distincts : *Job, Tobie, Suzanne et Daniel, Judith, Esther* (3), *Octavien et les Sibylles*. Le tout forme un ensemble de 49.200 vers. Il est probable que la première partie, contenant à elle seule 36.500 vers, est un amalgame de *Mystères* primitivement séparés. Nous avons aussi un *Mystère* de *la Patience de Job* (1540), de 5.500 vers et à 49 personnages.

2° *Cycle du Nouveau Testament.* — Dans ce cycle sont rangés les *Mystères* qui mettent en scène tout ou partie de l'histoire de Jésus-Christ et des Apôtres. Sept d'entre eux embrassent la *Nativité*, la *Passion* et la *Résurrection*. Le plus ancien est le texte du manuscrit de Sainte-Geneviève, en 9.800 vers. Le plus célèbre est celui d'**Arnoul Gréban**, représenté en 1452, en quatre journées, comprenant 34.574 vers, et près de 400 personnages. Nous en donnerons une rapide analyse, d'après l'édition G. Paris et Raynaud.

Les 1.500 premiers vers comprennent : un prologue, sorte de *sermon*, et l'histoire de la Création jusqu'au meurtre d'Abel et à la mort d'Adam. Puis, dans les limbes, Adam invoque le Rédempteur promis, tandis que, dans l'enfer, les diables chantent la perte du genre humain : la scène est vraiment grandiose (4). Au ciel, devant Dieu, Miséricorde et Paix entament un *procès* contre Justice et Vérité : la Rédemption est décidée ; elle provoque la joie des justes dans les limbes et la fureur des démons. Viennent ensuite : l'Annonciation, la naissance du Messie, l'adoration des bergers (ici se place une jolie scène pastorale) (5), les Mages, le massacre des Innocents, la fuite en Égypte, Jésus au milieu des docteurs.

(1) Sur ce point, cf. PETIT DE JULLEVILLE, *Mystères*, I, p. 394.

(2) Lire, dans la *Chrestomathie* de M. L. SUDRE, *les Adieux d'Ève mourante*, p. 71.

(3) *Id.*, p. 74, *Esther et Assuérus.*

(4) Lire cette scène dans la *Chrestomathie* de M. L. SUDRE, p. 77.

(5) Citée par PETIT DE JULLEVILLE, *Mystères*, II, p. 401.

Dans la seconde *journée*, sont exposés les événements qui vont de la prédication de saint Jean-Baptiste (1) à la Passion proprement dite. Parmi les belles scènes, qui témoignent d'un certain sens dramatique, citons : l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem, où les impressions de la foule, vieillards, femmes, enfants, sont rendues avec justesse et variété : à la joie populaire s'opposent les lamentations et les prédictions de Jésus ; la Cène, pendant laquelle Satan apparaît, visible seulement pour Jésus et pour Judas ; le récit de Lazare à ses sœurs (2), et surtout le dialogue de Jésus et de sa mère (3).

La troisième *journée* est la Passion même. On peut y signaler la scène du jardin des Olives, où les angoisses du Christ sont exprimées en beaux vers ; le reniement de saint Pierre, au milieu de personnages populaires : servantes, soldats, bourreaux, aux noms pittoresques, au langage réaliste ; la flagellation, d'un rythme curieux ; le désespoir et le suicide de Judas, auquel apparaît Désespérance ; les plaintes de Notre-Dame au pied de la croix (4) ; le partage des vêtements du Christ par les soldats.

La quatrième *journée* est consacrée à la Résurrection, l'Ascension, la descente du Saint-Esprit. Et, pour correspondre au prologue, une scène dans les limbes et dans les enfers ; les démons se lamentent et les âmes des justes sont emmenés par l'Esprit de Jésus. — Enfin, le meneur du jeu adresse un adieu aux spectateurs.

Parmi les autres *Passions*, signalons celle de **Jean Michel** (1486), en 65.000 vers. Malgré sa longueur, ce mystère n'embrasse pas la même étendue que celui de Gréban. Il commence (après un sermon de 1.000 vers) à la prédication de saint Jean-

(1) Lire, dans la *Chrestomathie* de G. Paris, le dialogue entre Jean et Hérode, p. 346.

(2) Cité par Petit de Julleville, *Mystères*, II, 405.

(3) Cité par Petit de Julleville, *Mystères*, I, p. 213. — Au sujet de ce morceau, qui sera repris et heureusement complété par Jean Michel, G. Paris écrit : « La complexité mystique de ce cœur de vierge-mère, de ce cœur qui dans le même être aime son fils et vénère son Dieu, de cette âme qui, tout éclairée des presciences de la gloire future, n'en est pas moins meurtrie par les angoisses de la douleur présente, cette complexité qu'il est impossible de saisir et de représenter réellement, Arnoul Gréban a eu le mérite de l'imaginer, et parfois de l'indiquer avec un certain succès. Marie est la figure la plus pure et en même temps la plus vivante de son œuvre » (*Passion* de Gréban, Introduction, p. XVII.)

(4) Lire ce morceau dans la *Chrestomathie* de M. Clédat, p. 430.

Baptiste, et comprend toute l'histoire de Jésus jusqu'à la mise au tombeau. Mais chaque épisode y est détaillé ; les scènes de torture et de *diableries* sont plus développées ; certains rôles, comme celui de Pilate, prennent chez Jean Michel une réelle originalité (1) ; enfin, il semble que les *machines* y aient été multipliées. — En somme, Jean Michel a repris les deuxième et troisième journées de Gréban, en a exploité en habile dramaturge toutes les situations, les a surchargées de tout ce qui pouvait flatter la curiosité des spectateurs, et a souvent réussi dans l'expression des sentiments : c'est ainsi que le dialogue de Jésus et de sa mère s'achève par une série de répliques où les vers se répondent avec autant de justesse que de pathétique (2).

De Jean Michel, nous avons également une *Résurrection*, jouée à Angers, comme la *Passion* précédente — 20.000 vers, — 105 personnages, — en trois *journées*.

Arnoul Gréban et son frère Simon ont écrit en collaboration les *Actes des Apôtres*, 60.000 vers, 494 personnages (imprimés en 1538). C'est l'histoire de la prédication et du martyre des apôtres, avec quantité de diableries et de scènes familières.

3° *Cycle des saints*. — Petit de Julleville cite et analyse trente-cinq *mystères* consacrés aux saints ; les plus remarquables sont : *Saint André*, *Sainte Barbe*, *Saint Denis*, *Saint Louis*, *Saint Nicolas*, etc. Ces *mystères* sont, comme les *miracles*, pleins de situations réalistes et dramatiques ; mais l'exécution en est faible.

Mystères profanes. — Si le quinzième ou le seizième siècle avaient produit un Shakespeare français ou seulement un Marlowe, nous possédions dès cette époque un théâtre disposé à souhait pour les drames historiques du genre de *Henri IV*, *Henri V* ou *Richard III*. Notre mise en scène était aussi vaste, aussi libre, aussi propice au développement du plus varié des poèmes, que celle du théâtre du Globe à Londres. Les tentatives de nos auteurs dramatiques ne sont pas sans mérite ; si elles avaient été

(1) Lire, dans Petit de Julleville, *Mystères*, I, p. 225, les hésitations de Pilate et ses reproches aux Juifs.

(2) Lire cette scène dans la *Chrestomathie*, de G. Paris, p. 943.

suivies de chefs-d'œuvre, on les étudierait avec une curiosité sympathique. Tels qu'ils sont, le *Mystère de Troie*, par Jacques Millet (1453), le *Mystère du siège d'Orléans* (1439), dont on ne connaît pas l'auteur, et le *Mystère de saint Louis*, par Pierre Gringoire (1514), sont d'une lecture un peu décevante. Le premier est aussi romanesque que l'ouvrage de Benoît de Saint-More ; le second, d'une scrupuleuse exactitude historique, mais d'un style très plat, comportait une mise en scène si compliquée que, sans doute, il ne fut pas joué ; le troisième, mieux écrit, et qui suit l'histoire d'assez près, est monotone et fatigant au dernier point.

La fin des mystères. — Nous avons déjà dit qu'un arrêt du Parlement de Paris, le 17 novembre 1548, interdit la représentation des *mystères* dans la capitale. Les raisons de cette interdiction sont aisées à imaginer. Les protestants blâmaient sévèrement le clergé catholique de tolérer ce mélange du sacré et du profane; les spectateurs se permettaient des plaisanteries qui déjà paraissaient plus sacrilèges que naïves ; les comédiens de profession commençaient à se répandre en France et à se substituer aux confrères; enfin, le goût des gens lettrés était choqué par les grossiers défauts d'un art très inégal et qui restait le plus souvent trop inférieur à la dignité du sujet.

Mais on aurait tort de croire que les *mystères* disparurent simultanément de toutes les villes de France. On cite des représentations en 1560, 1573, 1580, etc. En 1624, on jouait encore à Draguignan une *Histoire des Macabées* ; et, dans les campagnes, à certaines fêtes, l'usage des *mystères* parlés ou mimés se maintient pendant le dix-huitième siècle.

Quoi qu'il en soit, dès le milieu du seizième siècle, le genre décline et meurt. D'autres idées, une autre société, un autre goût font naître un nouveau genre, la tragédie imitée de l'antique.

BIBLIOGRAPHIE

PETIT DE JULLEVILLE, *les Mystères*, Paris, Hachette, 1880, 2 vol. (Cet ouvrage contient la bibliographie complète du sujet.)

G. PARIS et G. RAYNAUD, *le Mystère de la Passion*, d'A. GRÉBAN). Paris, Vieweg, 1878.

G. PARIS et U. ROBERT, *les Miracles de Notre-Dame*, 1879, 7 vol.

GAILLY DE TAURINES et L. DE LA TOURASSE, *le Vray Mystère de la Passion*, nouvellement adapté... Préface de M. Ém. Faguet. Paris, Belin, 1901.

EUG. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France* : I. *Le Théâtre sérieux au moyen âge*. 1 vol. Flammarion.

CHAPITRE VIII

LA COMÉDIE AU MOYEN AGE

Sommaire : La comédie du moyen âge peut se rattacher, au moins par son genre principal, la *farce*, à la comédie classique.

1°. — *Du treizième au quinzième siècle.* — Les jongleurs ont un répertoire de *monologues*, de *dits*, de *disputes*, qui sont déjà *dramatiques.* — *Adam de la Halle* fait jouer à Arras, en 1262, le *Jeu de la Feuillée*, comédie satirique et fantaisiste ; et à Naples, vers 1285, *Robin et Marion*, pastorale accompagnée de musique. — Du quatorzième siècle, on ne possède aucune comédie.

2°. — *Quinzième siècle.* — Il se fonde des *Sociétés joyeuses*, analogues aux *Confréries :* les *Clercs de la Basoche*, les *Enfants-sans-Souci.*

3°. — *La Farce :* La plus célèbre est *Pathelin* (1470), dont on ne connaît pas l'auteur. L'intrigue en est habile, les *types* en sont vivants, la morale y est toute d'expérience. On peut y ajouter *le Pâté et la Tarte*, et *le Cuvier*, la plus spirituelle des farces contre les femmes.

4°. — La *Moralité* use de personnages allégoriques pour donner une leçon aux spectateurs. — Parmi les *moralités* religieuses, on peut citer *Bien-Avisé et Mal-Avisé ;* parmi les *moralités* didactiques, *la Condamnation de Banquet.*

5°. — La *Sotie* est une pièce politique, d'actualité, jouée par les Sots ou les Enfants-sans-Souci. — La plus célèbre est le *Jeu du Prince des Sots*, de Gringoire (1512), plein d'allusions aux démêlés de Louis XII et du pape Jules II.

6°. — Enfin le moyen âge a des *monologues* (satires des différents états) et des *sermons joyeux* (venus de l'ancienne Fête des Fous).

Si les *Mystères* et les *Miracles* sont des genres tout à fait propres au moyen âge, et dont notre théâtre sérieux de la période classique n'est pas sorti, on ne peut nier qu'il y ait développement continu dans l'histoire de notre comédie. Entre les pièces comiques représentées du trei-

zième au seizième siècle, et celles des dix-septième et dix-huitième siècles, il y a sans doute des différences notables, mais telles seulement que le goût de chaque époque les inspirait au poète. Sans comparer l'auteur de *Pathelin* à celui de *Tartufe*, ni Adam de la Halle à Beaumarchais, cette évolution est certaine (1).

I. — Première période : du treizième au quinzième siècle.

Origines. — Les jongleurs ne colportaient pas seulement, de château en château ou de ville en ville, des chansons de geste et des romans. Ils avaient tout un répertoire de *dits*, de *monologues* et de *disputes* ou *débats*. « Une veine qui ne fut sans doute jamais interrompue, bien qu'elle se montre rarement aux yeux dans l'obscurité des siècles reculés, va des mimes romains aux farceurs du quinzième siècle (2). » Nous ne possédons aucun texte dramatique avant le treizième siècle; le quatorzième présente ensuite une lacune complète et difficile à expliquer. Mais il est certain que la plupart des sujets représentés au quinzième, époque où tous les genres comiques s'épanouissent largement, sont des remaniements de pièces plus anciennes. De tous les manuscrits, ceux des œuvres dramatiques étaient fatalement destinés, plus que d'autres, à s'égarer; on ne conservait en vue de la représentation que le dernier rajeunissement du texte. Ce n'est que du jour où l'imprimerie a *immobilisé*, en quelque sorte, un texte daté, qu'on a fait circuler dans le public une forme déterminée de tel ou tel sujet. Encore la plupart de ces textes imprimés ne portent-ils pas de nom d'auteur ; on ne connaît pas celui de *Pathelin*. Peut-être aucun poète ne se croyait-il le droit de signer une œuvre qu'il s'était contenté de remanier : on ne signe pas un tableau qu'on répare.

Adam de la Halle (1230-1288). — Mais, par un singulier hasard, nous commençons cependant par des œuvres da-

(1) Voir sur cette question Petit de Julleville, *la Comédie et les mœurs au moyen âge*, introduction et conclusion.

(2) Gaston Paris, *Littérature au moyen âge*, § 131.

tées, signées, et dont l'auteur semble avoir eu la personnalité littéraire la plus marquée.

Adam de la Halle, comme Jean Bodel, était d'Arras. D'abord destiné à l'Église, il s'éprit d'une jeune fille qu'il épousa. Plus tard, il résolut d'aller à Paris pour s'arracher à l'oisiveté provinciale. Avant de partir, en 1262, il fit représenter sa première pièce, *le Jeu de la Feuillée*, et adressa aux habitants d'Arras un *Congé*. Il ne semble pas s'être éloigné pour longtemps ; car on le retrouve bientôt exilé à Douai, en 1265, et cet exil paraît avoir été la conséquence de la part qu'il prit aux troubles civils qui déchiraient Arras. Il suivit Robert d'Artois à Naples, en 1283, quand celui-ci fut envoyé au secours de Charles d'Anjou. Là, il eut sans doute une sorte de situation officielle, comme organisateur des divertissements dramatiques et musicaux de la cour de Naples. Il y fit représenter sa pastorale de *Robin et Marion*. On ne connaît pas la date de sa mort ; on sait seulement, par une allusion de son neveu Jean Mados, que Adam de la Halle ne vivait plus en 1288.

Le **Jeu de la Feuillée** ou *Jeu Adam* ne fut pas probablement joué en public. La représentation dut en être donnée dans un *puy*, ce qui expliquerait la hardiesse excessive de certains traits satiriques. — La scène est placée sous une tonnelle de verdure, une *feuillée*, élevée pour célébrer le retour du printemps. Il y a dix-huit personnages : le poète, maître Adam, — son père, maître Henri ; — plusieurs bourgeois d'Arras, dont les noms doivent être authentiques ; — un médecin ; — un moine ambulant, montreur de reliques ; — une dame ; — un fou, et son père ; un cabaretier ; — le *commun* (le peuple, que nous retrouverons sous ce nom dans les *soties*) ; — trois fées, Morgue, Magloire et Arsile ; — la Fortune, et le courrier Croquesos. — Adam annonce à son père et aux bourgeois qu'il veut aller étudier à Paris ; il quittera sa femme, Marie, qu'il n'aime plus. Mais il lui faut de l'argent, et il en demande à son père ; celui-ci proteste qu'il n'en a point, et se dit très malade. « C'est d'un mal que je connais bien, déclare le médecin ; on le nomme avarice. » Et il cite le nom des habitants d'Arras atteints du même mal. Apparaît le moine, qui montre les reliques de saint Acaire ; leur toucher guérit de la folie ; mais personne ne veut s'avouer fou, sauf celui qu'amène son père, et qui n'est point guéri ; il jase à tort et à travers sur les affaires du temps, et son hardi

bavardage est plein d'*actualités* qui devaient paraître amusantes et spirituelles aux contemporains. — La nuit est venue, une nuit de printemps (comme celle du *Songe d'une nuit d'été*) ; les fées arrivent, précédées du mystérieux chasseur Hellequin, qu'on entend passer au loin. On voit ensuite la Fortune, qui montre sur sa roue toujours en mouvement des personnages du temps. Après le départ de ce cortège féerique et allégorique, les bourgeois assis sous la *feuillée* boivent et jouent aux dés ; on fait croire au moine qu'il a perdu et qu'il doit payer l'écot des autres ; mais le moine n'a point d'argent, et il laisse en gage les reliques de saint Acaïre. Cette pièce, on le voit, est un assez singulier mélange de comédie satirique, aux vives personnalités, — et de féerie. Est-ce une œuvre unique en son genre au treizième siècle ? ou bien Adam eut-il des précurseurs et des imitateurs ? on ne saurait le dire (1).

Très différent est le jeu **Jeu de Robin et Marion**, que l'on a appelé justement le premier de nos opéras-comiques. Le tout est en vers ; mais il y a des scènes parlées et des scènes chantées (dont on a retrouvé la musique composée par Adam lui-même). — Le thème de *Robin et Marion* n'a rien d'original ; Adam l'a emprunté à la poésie lyrique de son temps, et ce n'est qu'une *pastourelle* dramatisée, mais avec goût. — La bergère Marion, tout en gardant ses moutons, chante son amour pour Robin. Arrive un chevalier, faucon au poing ; il demande à la bergère de le suivre en son château ; celle-ci lui répond qu'il perd sa peine, et qu'elle n'aimera jamais que Robin. Le chevalier s'en va ; et Robin paraît ; on cause, on mange, on danse. Mais le berger étant parti pour chercher des amis, le chevalier revient ; et cette fois, il emporte Marion sur son cheval, aux yeux de Robin et de ses compagnons, qui n'osent engager une lutte avec lui. Marion se défend si bien elle-même, que le chevalier la laisse échapper. Et l'on célèbre par de nouveaux jeux et de nouvelles danses cet heureux dénouement.

L'intrigue est assez banale ; mais les détails sont jolis, délicats, d'une *rusticité* vraiment bien observée ; les caractères sont bien posés et se soutienent. Ici, encore, on peut se demander si une œuvre si bien équilibrée, si juste, ne suppose pas des essais antérieurs et une vaste littérature dramatique déjà maîtresse de certaines traditions (2) ?

(1) Lire, dans la *Chrestomathie* de G. Paris, p. 322, une scène du *Jeu de la Feuillée*.

(2) Lire la première scène de *Robin et Marion* dans la *Chrestomathie* de G. Paris, p. 336.

Le quatorzième siècle. — Toujours est-il que nous ne possédons jusqu'à ce jour aucun texte comique du quatorzième siècle, tandis que, pour le théâtre sérieux, nous avons la collection des *Miracles de Notre-Dame*.

Citons seulement, avec Petit de Julleville, deux petits ouvrages d'Eustache Deschamps : 1° le *dit* des quatre offices de l'hôtel du roi, *panneterie*, *échansonnerie*, *cuisine* et *saucerie* ; d'après les indications du poète lui-même, ce *dit* était à *jouer par personnages* ; 2° le dialogue de *maître Trubert et Antroignart*, un avocat retors et un plaideur sans conscience ; mais il est possible que ce dialogue n'ait pas été destiné à la scène.

II. — Le quinzième siècle : Les Sociétés joyeuses.

Pas plus que les *miracles* et les *mystères*, les comédies du moyen âge n'ont été jouées par des artistes professionnels. Les plus célèbres confréries *joyeuses* à Paris furent celles des *Clercs de la Basoche* et des *Enfants-sans-Souci*.

Les Clercs de la Basoche. — *Basoche*, du latin *basilica*, désignait le Palais de Justice ; et la *Basoche du Parlement* était composée de clercs de procureurs, de clercs d'avocats, de clercs de greffiers et de clercs de conseillers au Parlement. La *Basoche du Châtelet* comprenait les clercs de notaires et les clercs des procureurs et des greffiers du Châtelet. La *Grande Basoche* (celle du Parlement) semble avoir existé depuis les premières années du quatorzième siècle ; et elle a duré jusqu'à la fin du seizième. Elle jouissait de certaines prérogatives : élection d'un *roi*, droit de battre monnaie, permission de jouer sur la table de marbre du Palais, etc. Des fêtes de la Basoche avaient lieu, chaque année, au printemps, pour la plantation du *mai*, et en juillet. On croit que les clercs jouaient plus spécialement des *farces* et des *pantomimes*.

Les Enfants-sans-souci ou les *sots* sont, d'après Petit de Julleville, « les anciens célébrants de la fête des fous, jetés hors de l'Église par les Conciles indignés, et rassemblés sur la place publique, ou dans le prochain carrefour, pour y continuer la fête ». Ils sont habillés, comme

les fous de cour, mi-partie en jaune, mi-partie en vert ; ils ont sur la tête un chapeau garni de grelots et surmonté d'oreilles d'âne ; à la main, ils tiennent une *marotte*. Les *sots* étaient probablement des étudiants pauvres, des bohèmes joyeux ; mais ils paraissent, à de certaines dates, s'être presque confondus avec les *Basochiens*. A la tête de cette société, était le *Prince des sots* ; la seconde dignité était celle de *Mère-Sotte*, titre que porta le poète Gringoire. *Les Enfants-sans-Souci* jouèrent des *soties* et aussi des *farces* et des *moralités*, jusqu'à la fin du seizième siècle.

Autres sociétés. — On pourrait citer encore de très nombreuses sociétés joyeuses, tant à Paris qu'en province : à Paris, l'*Empire de Galilée* ; à Dijon, la *Mère folle*; à Lyon, les *Suppôts du Seigneur de la Coquille*, société composée d'ouvriers typographes ; à Rouen, les *Connards*, etc. Dans toute ville de quelque importance, les clercs, les artisans, les écoliers, formaient des associations pour représenter, à de certaines fêtes, des pièces amusantes et satiriques (1).

III. — **La farce.**

Définition du genre. — La *Farce*, du latin *farsa* (*farcire*, remplir), est, en langage culinaire, le hachis placé dans une volaille, dans un pâté, etc. Primitivement, on désigna par le mot *farce* certaines interpolations mêlées au texte liturgique des épîtres, des évangiles, des proses. On récitait, à des fêtes déterminées, des *épîtres farcies*, très sérieuses ; on en récita de burlesques à la Fête des Fous (2), et alors la *farce* était en français. Mais faut-il con-

(1) Sur toutes ces *Confréries joyeuses*, voyez PETIT DE JULLEVILLE, *les Comédiens en France au moyen âge*. Paris, 1885.

(2) *La Fête des Fous* ou des *Innocents* se célébrait, dit-on, le jour de Saint-Étienne et de Saint-Innocent. On y parodiait, dans l'église même, l'office sacré. Un âne était introduit dans le chœur. Des chants grotesques remplaçaient les chants liturgiques. Un édit de Charles VII supprima, en 1445, ces singulières saturnales.

clure de là que les premières *farces* dramatiques devaient ce nom au mélange de divers dialectes ? Nous croirions bien plutôt qu'à l'époque où on introduisit dans la représentation des *mystères* de courts intermèdes comiques, ces parties comiques furent considérées comme la *farce* qui vient s'ajouter à un mets substantiel, et qui y apporte un agréable condiment. De là, ces petites comédies auraient conservé le nom de *farce*, même lorsqu'elles étaient représentées isolément.

Quelle que soit d'ailleurs l'étymologie du mot, la *farce* est la forme encore réduite, mais authentique, de la véritable comédie d'intrigue et de mœurs; plus développée, elle serait quelquefois une comédie de caractères. Si elle emprunte souvent son *scénario* à une historiette connue, et si, comme le fabliau, elle puise dans le trésor des contes populaires, elle renouvelle ces données traditionnelles par l'observation directe des mœurs et des types du temps. Son style est toujours vif, très français, et *dramatique* au vrai sens du mot. Remarquons encore qu'elle use parfois, comme la *moralité*, de personnages allégoriques.

Nous avons conservé cent cinquante *farces*, dont le texte est souvent altéré : ce sont presque toujours des formes rajeunies de quelque pièce qui avait déjà passé par plusieurs états. Les plus célèbres, en des genres très différents, sont : *Pathelin*, *le Pâté et la Tarte*, *le Cuvier*.

Analyse de Pathelin. — Maître Pathelin est un « avocat sous l'orme », c'est-à-dire sans causes. Sa femme Guillemette se plaint de n'avoir ni sou ni maille, et des robes rapées. Pathelin promet à Guillemette de rapporter de la foire du drap pour elle et pour lui. Il quitte sa maison, qui se trouve à gauche du théâtre (cette maison est *ouverte* et doit laisser apercevoir le lit, dans la chambre de l'avocat), et se rend à droite, où l'on voit la boutique de Guillaume le drapier : des pièces d'étoffe sont exposées à l'extérieur.

Le drapier, assis devant la porte, guette les clients. Pathelin l'aborde, le salue, lui fait l'éloge de son père défunt ; et, tout en causant, il met la main, comme par hasard, sur une pièce de drap ; il feint d'être séduit par la belle qualité de l'étoffe, en demande le prix, marchande pour la forme, semble céder malgré lui aux exigences de Guillaume, et se fait mesurer six

aunes. Pathelin ayant encore dans sa poche, un *parisis* (environ 1 fr. de notre monnaie) le donne comme denier à Dieu, et le marché est conclu ; puis il prie Guillaume de venir chez lui pour être payé en écus d'or, et pour manger à cette occasion de l'oie que dame Guillemette fait rôtir. Le drapier accepte : il portera le drap ; mais Pathelin met vivement le paquet sous sa robe, en protestant, avec force politesses, qu'il peut très bien lui épargner cette peine. L'avocat parti, le marchand se félicite : il a obtenu 24 sous l'aune (environ 24 francs de notre monnaie) d'un drap qui n'en valait pas 20. Ainsi, c'est lui, pour le moment, qui croit avoir trompé son client. Pathelin rentre chez lui.

A la vue de ce beau drap, Guillemette se récrie et s'inquiète : comment pourra-t-on jamais le payer ? Son mari la rassure et lui explique la manœuvre à suivre : quand Guillaume viendra pour manger de l'oie et toucher son argent, on lui fera croire que l'avocat, malade depuis six semaines, n'a pu, en aucune façon, lui acheter du drap, ni l'inviter à souper : et Pathelin lui-même, couché dans son lit, aura le délire. On conçoit l'étonnement de Guillaume qui arrive quelques instants après. Le pauvre homme, d'abord incrédule, est bien forcé de se rendre à l'évidence, quand il aperçoit Pathelin bondissant dans son lit, en proie à une agitation fiévreuse, et baragouinant dans tous les dialectes. Il s'en va donc, en se demandant de quelle illusion il a pu être victime.

Cependant se présente chez Pathelin un berger à l'air naïf ; ce berger, Agnelet, est au service de Guillaume, dont il garde les moutons. Son maître vient de le traduire en justice : il l'accuse d'avoir assommé plusieurs de ses bêtes, pour les manger et pour vendre leur laine. Or Agnelet a besoin d'un avocat, et il est venu trouver Pathelin. Celui-ci, qui a des tours plein son sac, conseille au berger de contrefaire l'idiot, et de ne répondre à toutes les questions qui pourront lui être adressées par le juge, par Guillaume, ou par lui-même, que : *bée*... L'avocat plaidera l'irresponsabilité, et le pauvre homme sera acquitté. — Alors, commence, au milieu du théâtre représentant la place publique, la scène du jugement. Guillaume est d'un côté, Agnele de l'autre ; et, derrière Agnelet, se tient Pathelin. Le drapier formule son accusation ; tout à coup i reconnaît l'avocat. Ses idées s'embrouillent ; il mêle le drap volé aux moutons assommés... Le juge le croit fou, le rappelle à ses moutons, et finit par absoudre le berger qui, fidèle à sa promesse, ne répond que *bée* à toutes les questions. Pathelin triomphe donc ; mais il va trouver son maître. Resté seul avec Agnelet, il lui demande de le payer ; Agnelet continue à bêler,

et Pathelin, furieux, n'en peut tirer une parole. C'est sur cette dernière tromperie que finit la pièce.

L'intrigue et les caractères de Pathelin. — *Pathelin* est d'abord ce que l'on appelle une pièce *bien faite.* L'exposition est claire ; les incidents naissent les uns des autres avec une logique naturelle ; point de scènes inutiles ; point de longueurs ; un dénouement où la situation de chaque personnage est réglée conformément à son caractère. C'est déjà, par l'aisance et la rapidité de l'action, du Beaumarchais ou du Scribe. D'autre part, on y trouve une excellente psychologie des *conditions.* Le marchand, l'avocat, le berger, le juge, agissent et parlent, jusque dans les moindres détails, comme des gens qui portent l'empreinte profonde de leur *métier* ; ni leurs actes, ni leurs paroles ne sont « interchangeables ». La scène du jugement, qui les met tous quatre aux prises, est un chef-d'œuvre de justesse et de variété. La *moralité* de la pièce n'a rien d'artificiel : elle se dégage, au fur et à mesure, des événements eux-mêmes ; elle est toute *d'expérience*, comme celle de la plupart des comédies de Molière. C'est un « ricochet de fourberies » aussi naturel que divertissant, aussi triste à la réflexion qu'amusant à la scène. — Mais on ferait tort à *Pathelin*, en y cherchant des *caractères* ; qu'il nous suffise d'y admirer des *types*, si bien observés et rendus en leurs traits essentiels, qu'aujourd'hui encore ils sont humains et vivants.

Le style de Pathelin. — La langue de *Pathelin* est si française qu'elle paraît à peine archaïque ; avec quelques notes au bas des pages, rien n'est plus facile qu'une lecture suivie de cette comédie du quinzième siècle. Le style a un tour rapide et *direct* qui convient essentiellement au théâtre. Le dialogue est bien coupé ; la réplique est incisive ; nulle prétention, nulle *littérature* ; c'est du langage parlé plutôt qu'écrit ; nous n'avons rien de plus précis ni de plus naturel avant Molière. Les petits vers de huit pieds, alertes et bien rimés, ne sentent point l'effort et ne trahissent pas la cheville. De plaisants rejets, toujours d'accord avec le geste, leur donnent une spirituelle souplesse.

Quel est l'auteur de « Pathelin » ? — Le premier chef-d'œuvre de notre théâtre comique est anonyme. La pièce est de 1470, et aucune des nombreuses éditions qui parurent dès la fin du quinzième siècle ne porte un nom d'auteur. On l'a attribuée à Villon, à un certain Pierre Blanchet, qui a vécu de 1459 à 1519, à Antoine de la Salle, auteur du *Petit Jehan de Saintré*. Aucune de ces suppositions ne s'appuie sur des preuves authentiques. Toujours est-il que *Pathelin* est l'œuvre d'un véritable artiste, et que sa valeur exceptionnelle fut immédiatement sentie (1). En effet, tandis que presque toutes les autres matières comiques restaient exposées aux refontes et aux rajeunissements, *Pathelin* se « cristallisa » de façon indélébile dans son texte de 1470. On ne le refit pas ; on écrivit des *suites* : *le Nouveau Pathelin*, *le Testament de Pathelin* (2). Les vers devinrent proverbes. Au début du dix-huitième siècle, alors que toute notre littérature du moyen âge était dédaignée ou inconnue, Brueys et Palaprat écrivirent *l'Avocat Pathelin*, imitation assez fidèle, quoique gâtée par une intrigue d'amour (1706). En 1872, une adaptation plus exacte, par Édouard Fournier, fut représentée à la Comédie-Française, sous ce titre : *la Vraie Farce de Pathelin* ; elle est restée au répertoire.

Le Pâté et la Tarte. — Ce n'est qu'une bluette ; mais on y reconnaît ce *tour de main* qui distingue, du quinzième siècle jusqu'à nos jours, tous nos faiseurs de vaudevilles et de saynètes. — Deux truands, qui grelottent au coin d'une rue, entendent un pâtissier dire à sa femme : « Je vais dîner avec des amis : j'enverrai un messager chercher le pâté d'anguilles... » Après le départ du pâtissier, l'un des truands entre dans la boutique, demande le pâté, l'emporte, et va le manger avec son compagnon. Pendant ce repas providentiel, le pâtissier revient : ses amis n'étaient pas au rendez-vous ; il dînera du pâté avec sa femme. « Le pâté, dit celle-ci, je l'ai remis à votre envoyé... » Et elle est battue. — Mais nos deux truands, le pâté fini, ont envie d'une tarte que le premier a vue dans la boutique ; cette fois, c'est le second qui joue le rôle de messager. Le pâtissier

(1) Sur cette question, voyez Petit de Julleville, *la Comédie et les Mœurs en France au moyen âge*, Paris, 1886, p. 234.

(2) On peut lire ces deux suites dans le *Recueil de farces* du bibliophile Jacob, Paris, Garnier, 1876.

veut l'assommer; il l'épargne, à la condition que son camarade viendra recevoir les coups. Aussi le second truand retourne-t-il vers le premier, auquel il dit : « La femme ne donnera la tarte qu'à celui à qui elle a remis le pâté. » L'autre accourt, et il attrape double raclée. — Ce qu'il convient de louer, dans cette petite pièce, c'est le jeu très sûr de l'action qui s'enchaîne et qui s'équilibre d'une façon vraisemblable et amusante.

Le Cuvier. — Il y a plus d'observation et plus d'art dans *le Cuvier.* C'est une des nombreuses farces satiriques dirigées contre les femmes ; on y constate que nos auteurs dramatiques du quinzième siècle puisaient largement aux mêmes sources que les auteurs de fabliaux. — Jacquinot, mari faible et débonnaire, est persécuté par sa femme et par sa belle-mère. Il demande, pour éviter de perpétuelles discussions, qu'on veuille bien écrire sur un papier (un *rollet*, ou petit *rôle*) toute la liste de ses occupations obligatoires. Dans une scène très bien conduite, on voit Jacquinot, assis devant sa table, et écrivant sous la dictée des deux femmes ; celles-ci accumulent les prescriptions ; elles se creusent la cervelle pour penser à tout ; et Jacquinot, qui a son idée, écrit toujours. Le papier est signé ; Jacquinot le met dans sa poche, et aide sa femme à faire la lessive. Un grand cuvier occupe le milieu de la scène ; la femme, par suite d'une fausse manœuvre du mari, y tombe, et elle ne peut en sortir. Elle appelle Jacquinot à son secours. Celui-ci, tranquillement, tire de sa poche le *rollet*, et le lit, article par article. Interrompu, à chaque vers, par les cris et les supplications de la femme, il déclare enfin que « ça n'est point à son rollet ». La belle-mère, incapable à elle seule de tirer sa fille du cuvier, promet qu'on déchirera le rollet. A ce prix, le mari consent à délivrer sa femme et se jure de devenir maître chez lui (1).

Les farces politiques. — A côté des farces qui sont consacrées à la peinture des divers états et des mœurs du temps, nous en trouvons quelques-unes dont le sujet est pris dans l'actualité politique. Mais nous les rattacherons aux *soties*, qui sont plus spécialement consacrées à ce genre de satire.

IV. — La moralité.

Définition. — La *moralité* dramatique est un genre didactique et allégorique. On sait, par le succès du *Roman*

(1) Lire les deux scènes principales du *Cuvier* dans le *Choix de Textes de l'ancien français*, d'Aubertin (Belin), p. 165.

de la Rose, quel était le goût du moyen âge pour la personnification des vertus, des vices, des opinions, etc. La *moralité* se propose beaucoup moins de faire rire que d'instruire.

Il nous en reste une soixantaine, que l'on peut subdiviser en moralités religieuses, didactiques, satiriques et pathétiques. Le genre a subsisté jusque vers 1550.

Moralités religieuses. — Les principales moralités religieuses sont : *Bien-Avisé et Mal-Avisé*, *l'Homme juste et l'Homme mondain*, *l'Homme pécheur*, *Charité*, *les Blasphémateurs*, *les Enfants de maintenant*, etc. Nous pouvons prendre pour type la première.

Analyse de « Bien-Avisé et Mal-Avisé ». — Bien-Avisé se sépare de son compagnon de route, Mal-Avisé, pour suivre Raison qui le conduit à Foi ; de Foi, il va à Contrition, puis à Confession et à Humilité. Il passe à Pénitence, visite Aumône, Jeûne, Oraison, Abstinence, Obédience, Patience, Honneur ; il contemple la roue de Fortune où sont attachés quatre hommes, qui portent les noms de *Regnabo* (je régnerai), *Regno* (je règne), *Regnavi* (j'ai régné), *Sum sine regno* (je suis sans royaume). Bien-Avisé arrive à Bonne-Fin, qui remet son âme aux mains des anges. — Pendant ce temps, Mal-Avisé avait suivi Oisance, Rébellion, Folie, Désespérance, Pauvreté, etc., qui le conduisent à Male-Fin ; il est précipité dans l'enfer, où les spectateurs l'aperçoivent qui soupe avec Satan.

Aux moralités religieuses, on peut rattacher l'**Aveugle et le Boiteux**, par André de la Vigne, pièce représentée à Seurre, en 1496, à la suite d'un *mystère de saint Martin*, ouvrage du même auteur. Saint Martin vient de mourir, et l'on est sur le point de transporter processionnellement son corps. La cérémonie a, selon l'usage, attiré un grand nombre de mendiants. Un aveugle et un boiteux sollicitent à haute et plaintive voix la charité publique. Ils causent familièrement entre eux ; et le boiteux dit à l'aveugle qu'il voudrait bien s'en aller, parce que si par hasard le corps du saint passait sur la place, ils pourraient bien être tous les deux guéris par un miracle. Et, dès lors, comment gagneraient-ils leur vie ? Aussi l'aveugle se rapproche-t-il du boiteux, dont la voix le guide. Il le prend sur son dos, et, l'un portant l'autre, ils se disposent à fuir. Mais voici le cortège ; les deux compères sont guéris ! Le boiteux se lamente ; l'aveugle ne peut s'empêcher de saluer avec enthousiasme la lumière qu'il voit pour la première fois (1).

(1) On peut lire *l'Aveugle et le Boiteux* dans le *Recueil de farces* de P.-L. Jacob, bibliophile, Paris, Garnier, p. 215.

Moralités didactiques. — Le type du genre est *la Condamnation de Banquet*, composée par Nicolas de la Chesnaye, en 1507 (?). La pièce est longue ; elle a environ 6.000 vers.

Analyse de « la Condamnation de Banquet ». — Paraît d'abord le *docteur Prolocuteur*, qui expose le sujet et la morale de la pièce. — Une société de personnages, dont les noms révèlent la gaîté et l'insouciance, Bonne-Compagnie, Gourmandise, Friandise, Passe-Temps, *Je Boy-à-Vous*, *Je-Pleige-d'Autant* (je vous fais raison), Accoustumance, accepte successivement trois invitations pour la même journée, chez Dîner, chez Souper, et chez Banquet. Pendant le copieux repas chez Dîner, on aperçoit, aux fenêtres, les figures des maladies qui déjà guettent les convives : Apoplexie, Paralysie, Épilepsie, Pleurésie, Jaunisse, etc. Après dîner, les convives se rendent chez Souper. Cette fois, les Maladies se précipitent, à la fin du repas, sur les soupeurs ; elles en secouent rudement quelques-uns ; mais tous en réchappent, et, malgré cette cruelle leçon, ils n'ont rien de plus pressé que de courir chez Banquet. — L'action est ici interrompue par un sermon du docteur Prolocuteur, qui prêche, en 300 vers, sur la sobriété.

Banquet a livré ses convives aux Maladies ; celles-ci sautent sur les malheureux, qui, à l'exception de trois, Bonne-Compagnie, Passe-Temps et Accoustumance, succombent sous leurs coups. Les survivants vont trouver Dame Expérience, et portent plainte contre Banquet. Les sergents d'Expérience, qui se nomment Secours, Sobriété, Clystère, Pilule, Saignée, etc., s'emparent de Banquet et de Souper. On juge les coupables. Aux côtés de Dame Expérience, siègent Hippocrate, Galien, Avicenne et Averroès. Banquet est condamné à être pendu. Souper portera des manchettes de plomb, pour avoir la main plus lourde quand il servira à boire et à manger ; et il se tiendra toujours à six lieues de Dîner (un intervalle de six heures doit séparer les deux repas). Banquet se confesse, demande pardon de ses crimes, et est pendu par Diète (1).

Moralités satiriques. — Un certain nombre de *moralités* sont consacrées à des questions d'actualité politique ; nous les grouperons avec les *soties*, avec lesquelles, en dépit de leur titre, elles se confondent.

Moralités pathétiques. — Quelques *moralités* sont de véritables drames, analogues par les sujets et par les pro-

(1) Texte publié par P.-L. Jacob, *Recueil de farces*, p. 273.

cédés aux *miracles* du quatorzième siècle. A vrai dire, ce ne sont point des *moralités*, puisque les personnages y sont historiques ou légendaires, et non plus allégoriques. Dans ce genre, nous pouvons signaler l'histoire de cette femme condamnée à mourir de faim dans la prison par les consuls Oracius et Valérius ; sa fille, qui a un petit enfant, va la visiter, et la nourrit de son lait ; les consuls se laissent toucher et font grâce. — Un empereur abdique en faveur de son neveu. Celui-ci commet un crime : l'empereur le tue de sa main. Comme il refuse de se repentir d'un meurtre qu'il considère comme un acte de justice, son chapelain lui refuse la communion ; alors Dieu fait un miracle : l'hostie vient se placer d'elle-même sur les lèvres de l'empereur.

Il est bon de signaler la présence de ces pièces historiques et légendaires, aux quatorzième, quinzième, seizième siècles. Ces drames ou mélodrames (qu'on les intitule d'ailleurs *miracles* ou *moralités*) nous prouvent, on ne saurait trop le répéter, que notre théâtre pouvait se développer dans le sens du théâtre anglais ou du théâtre espagnol. Sujets, procédés, style, tout était prêt pour un auteur de génie, qui n'est pas venu.

V. — La sotie.

Définition. — La *sotie* ou *sottie* est jouée par les *Sots* ou *Enfants-sans-Souci*. Les *Sots* fondent leur système de satire sur cette hypothèse que la société tout entière est composée de *fous*. Par-dessus leur costume, ils revêtent les attributs qui désignent tel ou tel état, telle ou telle fonction : le juge, le soldat, le moine, le noble, le *populaire*, etc. « La *sotie*, dit Petit de Julleville, c'est la satire universelle, transportée sur la scène et représentée par des *Sots*, que leur capuchon de folie met à l'abri des rancunes et des colères que pouvait soulever l'audace de leur médisance (1). »

M. Ém. Picot, dans son étude sur *la Sotie en France* (2),

(1) *La Comédie et les Mœurs au moyen âge.*
(2) *La Sotie en France*, par Ém. Picot, in-8, 1878. (Extrait de *Romania*, t. VII.)

compte vingt-six pièces de ce genre. Il fait remarquer que la *sotie* était souvent représentée avec une *farce* et une *moralité*, dans des spectacles multiples, analogues à ce que nous appelons aujourd'hui un *spectacle coupé* ; dans ce cas, on commençait par la *sotie*, sorte de parade bouffonne. La *sotie* n'eut pas toujours pleine liberté ; sa plus brillante période se place sous Louis XII, qui l'encouragea, afin de s'en servir pour soutenir sa politique intérieure et extérieure.

Principales soties. — En 1508, les Enfants-sans-Souci jouent *le Nouveau Monde*, dont l'auteur probable est André de la Vigne ; la pièce est relative à l'abolition de la *Pragmatique Sanction* par Louis XI, et aux espérances de son rétablissement par Louis XII. Le système est celui de la *moralité*, l'allégorie.

En 1512, Pierre Gringoire, ou Gringore (1), fait représenter le *Jeu du Prince des Sots*, pièce dans laquelle il attaque violemment, avec la permission du roi et en sa présence, le pape Jules II et l'Église. Cet ouvrage comprend un grand nombre de personnages : le *Prince des Sots* figure le roi Louis XII ; *Mère-Sotte*, l'Église ; *Sotte-Commune*, c'est le peuple ; *Sotte-Fiance* et *Sotte-Occasion* sont les ministres de l'Église ; le *général d'Enfance* est peut-être Gaston de Foix ; on voit encore le *seigneur* du Plat-d'Argent, le seigneur de la Lune, etc. Le *Jeu du Prince des Sots* ne comporte guère d'analyse ; c'est une série d'allusions satiriques, d'*actualités* vivement exprimées, et promptement saisies par les contemporains. Elle était suivie d'une *moralité* intitulée : *Peuple français*, *Peuple italique et l'Homme obstiné*, consacrée elle aussi aux démêlés de Louis XII avec le pape Jules II ; celui-ci n'est autre que l'*homme obstiné* (2).

Parmi les *soties* d'une portée plus générale, citons : *le Monde*, *Abus*, *les Sots* (1514 ?). Pendant que le Monde, fatigué, dort d'un profond sommeil, Abus amène sur le

(1) Sur Gringoire, voyez PETIT DE JULLEVILLE, *les Comédiens en France au moyen âge*.

(2) Lire un extrait du *Jeu du prince des sots* dans AUBERTIN, *Choix de textes de l'ancien français* (Belin), p. 188.

théâtre Sot Glorieux (soldat), Sot Corrompu (juge), Sot Trompeur (marchand), Sotte Folle (la femme). Ces différents Sots veulent construire un monde nouveau. Ils le bâtissent sur des piliers qui s'appellent Hypocrisie, Lâcheté, Bombance, Trahison, Corruption, Usure, Caquet, Faiblesse, etc. Mais bientôt les Sots, qui se réjouissent par des danses, heurtent les piliers ; tout s'écroule ; et le *Monde* reparaît, comme devant.

VI. — Le monologue et le sermon joyeux.

Le monologue. — Les jongleurs, nous l'avons dit, possédaient tous un répertoire de petits morceaux, sans cesse rajeunis, des *monologues dramatiques*, pour la récitation desquels ils s'affublaient peut-être de costumes ou, du moins, d'accessoires particuliers. Semblables, comme *invention* et comme style, à nos monologues contemporains, ces courtes pièces forment, par leur ensemble, une sorte de revue satirique des divers états. Le ton en est spirituel, et il est essentiellement *comique*, au sens le plus exact du mot ; en effet, le personnage qui parle étale *naïvement* ses travers ou ses mésaventures ; il fait rire de lui, sans se juger plaisant. C'est en quoi le monologue du moyen âge est si souvent supérieur au monologue de la fin du dix-neuvième siècle.

Nous possédons une vingtaine de *monologues*. Les types essentiels du genre sont : *la Chambrière à louer à tout faire; le Varlet à louer à tout faire*; *le Clerc de taverne* (garçon de café) ; *le Ramoneur* ; *le Vendeur de livres*, etc...

Il faut mettre à part **le Franc-Archer de Bagnolet,** composé environ vers 1468, et que l'on a souvent attribué, mais sans preuves suffisantes, à Villon. Les francs-archers formaient une sorte de milice bourgeoise ; chaque commune devait équiper et entretenir le sien. Mais la plupart de ces soldats communaux se rendirent impopulaires par leur lâcheté, et abusèrent du privilège de leur situation pour rançonner et piller les paysans. — Dans le monologue en question, le franc-archer (revêtu sans doute d'un costume à la fois exact et plaisant), commence par provoquer, flamberge au vent, tous les adversaires que le sort

pouvait lui envoyer. Il raconte cyniquement les combats où il a lâché pied, et s'en vante. Le cri d'un coq lui fait espérer qu'il y a, aux environs, quelque poulailler à piller. Mais comme il cherche son butin, il aperçoit dans le champ un épouvantail à moineaux, fabriqué avec une vieille casaque de gendarme, bourrée de paille et dressée sur un bâton, croix blanche devant et croix noire derrière. Le franc-archer, pris de peur, tombe à genoux, et demande merci. Il fait une longue confession de ses fautes : il a beaucoup volé, et il n'a jamais tué que des poules... Mais le vent ayant fait tomber l'épouvantail, le franc-archer s'approche, reconnaît sa méprise, reprend par degrés son humeur de bravache, et sort plus insolent qu'il n'était entré (1).

Enfin, c'est un véritable *monologue* que le *Dit de l'Herberie* de Rutebeuf, on y entend un charlatan qui vante les vertus extraordinaires de ses drogues, en particulier d'une herbe (l'armoise) qui guérit toutes sortes de maux. Ce monologue est un mélange de prose et de vers (2).

Le sermon joyeux. — A la Fête des Fous, un étudiant ou un clerc prononçait dans la chaire de l'église une parodie de sermon. Les fous une fois chassés du sanctuaire, le genre subsista et se développa, en conservant les caractères essentiels de son origine : un *texte* sacré en latin, une *division*, des *citations* de la Bible ou des Pères, une conclusion morale, et une formule de bénédiction. Il était d'usage, d'autre part, de commencer toute représentation de *miracle* ou de *mystère* par un sermon.

Nous possédons une trentaine de *sermons joyeux*, dont les titres seuls indiquent clairement le sujet : *Saint Raisin*, *Saint Hareng*, *Saint Jambon*, *le Ménage et la Charge du mariage*, etc., etc. On y raconte le soi-disant martyre du *saint* en question. C'est un genre de plaisanterie « vieux comme le monde », et qui se trouve dans toutes les littératures (cf. *Grain d'orge*, du poète écossais Burns).

(1) *Le Franc-archer de Bagnolet* est publié dans toutes les éditions de VILLON.

(2) Lire des extraits du *Dit de l'Herberie* dans la *Chrestomathie* de M. L. SUDRE. Cf. le *Rutebeuf* de M. L. CLÉDAT (Hachette).

Conclusion.

L'histoire de la comédie au *moyen âge* nous entraîne jusqu'au second tiers du seizième siècle. Certaines *farces*, *soties* ou *moralités* sont postérieures au manifeste de la Pléiade. D'autre part, la *sotie* et la *moralité* disparaissent totalement du théâtre public, dès le dernier tiers du seizième siècle. Seules, les *farces* continuent à être représentées, en dépit des lettrés, qui voudraient substituer à la farce des adaptations de comédies anciennes.

Nous pouvons donc suivre, au seizième siècle, le développement normal de la farce, et la voir aboutir, grâce aux éléments italiens et antiques qui viennent s'y incorporer et l'enrichir sans la dénaturer, à la comédie de Molière.

BIBLIOGRAPHIE

Petit de Julleville, *la Comédie et les Mœurs en France au moyen âge*. Paris, L. Cerf, 1886.

Petit de Julleville, *les Comédiens en France au moyen âge*. Paris, L. Cerf, 1885.

Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge*. Paris, L. Cerf, 1886.

P.-L. Jacob, bibliophile, *Recueil de farces*. Paris, Garnier, 1878.

Le Roux de Lincy et Fr. Michel, *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*. Paris, 1837, 4 vol.

Ed. Fournier, *le Théâtre français avant la Renaissance*. Paris, 1872.

Ém. Picot, *la Sottie en France*. 1878 (extrait de *Romania*).

Ém. Picot, *le Monologue dramatique*, 1886-88 (extrait de *Romania*).

Ch.-M. des Granges, *De Scenico soliloquio in nostro medii ævi theatro*. (*Le monologue dramatique au moyen âge*.) Paris, 1897.

CHAPITRE IX

L'HISTOIRE AU MOYEN AGE. — LE SERMON

Sommaire : I. L'Histoire. — 1. *Les Origines.* L'histoire est d'abord rédigée en latin (Grégoire de Tours, VIe siècle); puis en vers français (vastes poèmes comme le *Brut* et le *Rou*, XIIe siècle); puis en prose française, à partir du treizième siècle. On commence à écrire en français les Grandes Chroniques de Saint-Denis (1274).

2. *Villehardouin* (1150-1213), maréchal de Champagne, écrit l'*Histoire de la Conquête de Constantinople*, narration simple et habile, par laquelle il plaide la cause de ceux qui ont détourné la Croisade de son but primitif.

3. *Joinville* (1224-1317). Sur la fin de sa longue vie, Joinville, à la prière de Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel, écrit une *Histoire de saint Louis*, où il rassemble assez confusément de petits détails autour du récit de la Croisade à laquelle il a pris part. Il vaut surtout par la naïveté et le pittoresque du style.

4. *Froissart* (1337-1410), d'abord simple clerc, puis curé de Lestines et chanoine de Chimay, est un chroniqueur de profession. Il consacre la plus grande partie de ses *Chroniques*, en cinq livres, à la guerre de Cent ans. Peu philosophe, il est précieux par l'exactitude du détail et par la couleur.

5. *Commines* (1445-1511) quitte Charles le Téméraire pour s'attacher à Louis XI, qu'il sert fidèlement, et auquel il consacre ses *Mémoires*. Moins varié que Froissart, il est le premier des historiens philosophes et moralistes.

II. Le Sermon. — Il nous reste relativement peu de sermons du moyen âge. Nous en possédons de saint Bernard († 1153), de Maurice de Sully († 1196), de Gerson († 1429), de Menot († 1518), de Maillard († 1502).

I

L'HISTOIRE

1. — Les origines.

L'histoire rédigée en latin. — Les premiers monuments de notre histoire nationale sont rédigés en latin. Nous ne les rappelons ici que pour mémoire, et pour faire connaître brièvement les sources auxquelles ont puisé nos annalistes et nos chroniqueurs.

Grégoire de Tours (544-595) a laissé une *Historia Francorum*, où se trouve le récit des événements compris entre les années 397 et 591. Il a été continué, jusqu'à l'année 641, par *Frédégaire* (mort vers 660 ?), à la chronique duquel sont venus s'ajouter divers écrits anonymes, qui nous mènent jusqu'à 768. — Du huitième siècle au onzième, on peut encore citer toute une série de chroniques et d'annales, des vies de saints et de rois, et des récits de croisades. — Le tout aboutit à la *Chronique de Saint-Benoit*, à la *Chronique de Saint-Germain-des-Prés*, et au treizième siècle, à l'*Historia regum Francorum*.

L'histoire rédigée en vers français. — « Si les chansons de geste des temps mérovingiens et carolingiens étaient parvenues jusqu'à nous sous leur forme primitive, dit M. Ch.-V. Langois, le *corpus* de ces inestimables monuments serait l'histoire, ou plutôt la chronique poétique de la vieille France et de la plupart de ses provinces. Mais on sait du reste qu'elles sont perdues, et que l'épopée nationale s'est surchargée, au cours des siècles, d'épisodes fabuleux, d'éléments romanesques, d'erreurs et d'inventions qui en ont recouvert et détruit presque entièrement le fond authentique (1). »

Nous n'avons même plus la forme originale des premiers poèmes composés sur les Croisades. Il faut attendre la *Chronique* de Villehardouin pour avoir un récit authentique.

Mais, du douzième siècle, on possède une *Conquête de l'Irlande* (en 3.500 vers environ) ; une *Vie de saint Thomas*

(1) *Histoire de la littérature française* (Petit de Julleville, Colin), 1896, t. II, p. 275.

le martyr, en 6.000 vers, par Garnier de Pont-Sainte-Maxence ; une chronique des rois anglo-saxons (l'*Estorie des Angles*), en 6.000 vers, par Geoffroy Gaymard ; et surtout, les deux grands poèmes de Robert Wace : le *Brut* (histoire des Bretons, auxquels on donne pour héros éponyme Brutus), en 15.000 vers ; et le *Rou* (Rollon, histoire des Normands), en 16.500 vers. Ces deux histoires sont continuées par la *Chronique des ducs de Normandie*, en 42.000, vers par Benoist de Sainte-More. Enfin, on a retrouvé récemment la vie de *Guillaume le Maréchal*, remarquable poème anonyme de 20.000 vers environ (1).

L'histoire en prose française. — Au treizième siècle, Beaudouin VI, comte de Flandre et futur empereur de Constantinople, avait fait rédiger une vaste compilation, en prose française, de toutes les chroniques antérieures, sous le titre d'*Histoire de Beaudouin* (le texte en est perdu). — Au début du même siècle, se place la *conquête de Constantinople*, de Villehardouin, sur laquelle nous insisterons plus loin. — Vers la fin du siècle, l'abbé de Saint-Denis, Mathieu de Vendôme, fait exécuter par le moine Primat une traduction en français de toutes les chroniques latines antérieures : la première édition, dédiée à Philippe le Hardi, paraît en 1274. Ce travail fut continué jusqu'à Charles V ; c'est une sorte d'histoire officielle qui a pour titre : *Grandes Chroniques de Saint-Denis*. A partir de Charles V, la rédaction des *Grandes Chroniques* fut confiée à des laïques, sortes d'historiographes nommés par le roi. La collection complète nous mène jusqu'à l'avènement de Louis XI.

Nous allons étudier séparément les écrivains que l'on a coutume d'appeler les *quatre chroniqueurs du moyen âge*, et qui sont séparés l'un de l'autre environ par un siècle : Villehardouin est mort en 1213 ; Joinville, en 1317 ; Froissart, en 1410 (?) ; Commines, en 1511. — Mais de nombreux chroniqueurs prennent place entre ces dates ; nous indiquerons en note les principaux.

(1) Sur ce poème découvert par M. Paul Meyer, cf. G. Paris, *Litt. au moyen âge*, § 63.

2 — **Villehardouin (1150-1213).**

Vie. — Geoffroy de Villehardouin est né au château de Villehardouin, situé environ à 30 kilomètres Est de Troyes, entre Arcis-sur-Aube et Bar-sur-Aube. La date exacte de sa naissance est inconnue ; mais elle doit se placer entre les années 1150 et 1164. Tout ce que nous savons de lui, avant son départ pour la Croisade, c'est qu'il fut maréchal de Champagne à dater de 1191 ; nous n'avons sa biographie que pour les années 1198 à 1207, période embrassée par ses *Mémoires*. Après 1207, nous trouvons encore quelques mentions de son nom dans des lettres ; mais son fils Érard ayant pris, en 1213, le titre de seigneur de Villehardouin, il faut placer en cette année la mort de Geoffroy, à Messinople.

Villehardouin, en effet, ne devait jamais revoir la France, qu'il quitta en 1198 pour aller négocier à Venise le transport des Croisés en Orient. Tous les détails de cette expédition, nous les connaissons par son livre. Il y apparait à la fois comme un habile diplomate et comme un brave chevalier. Mais on a souvent exagéré sa naïveté ; jamais homme ne fut, dans des circonstances extrêmement difficiles, plus conscient et plus fin, et il ne faut point que l'archaïsme de son œuvre nous donne le change : il est vraiment peu critique d'attribuer un caractère enfantin à ceux qui parlent une langue encore dans l'enfance.

C'est pendant les dernières années de sa vie, à Messinople, que Villehardouin a rédigé ses *Mémoires* ; et l'on peut affirmer, nous le verrons plus loin, que ce fut moins pour écrire une narration intéressante que pour se justifier d'avoir contribué à faire dévier l'expédition. Le manuscrit fut de bonne heure connu en France et à Venise ; on en possède encore cinq copies, et une sixième transcrite au quatorzième siècle par un Vénitien. La première édition imprimée est celle de du Cange (1657) ; la dernière, celle de Natalis de Wailly (1872).

Analyse de la « Conquête de Constantinople ». — L'ouvrage est divisé, dans l'édition de Wailly, en 116 chapitres, subdivisés en paragraphes au nombre total de 500. Dans le premier para-

graphe, nous apprenons que Foulque, curé de Neuilly-sur-Marne, commence à prêcher la Croisade, en 1198. Au tournoi d'Écri, en 1199, un grand nombre de chevaliers se croisent, entre autres Thibaud, comte de Champagne, et Louis, comte de Blois (1-10). — Viennent ensuite les réunions préliminaires des Croisés, qui, après de nombreuses discussions, se décident pour la voie de mer, et envoient dix commissaires aux Vénitiens : dans cette commission, Geoffroy de Villehardouin représente le comte de Champagne, et Conon de Béthune, le comte de Flandre (Beaudoin IX, qui devait être élu empereur de Constantinople, et mourir en combattant contre les Bulgares en 1205). Le doge Henri Dandolo les reçoit, et discute dans son conseil leurs propositions. Il est convenu que les Vénitiens fourniront des vaisseaux aux Croisés, pour une somme de 85.000 marcs d'argent, — environ 5 millions de notre monnaie (11-24). — La convention est ratifiée par une assemblée publique des Vénitiens, dans l'église Saint-Marc : c'est une belle scène d'enthousiasme (25-32). — Il est décidé que l'expédition partira de Venise le 24 juin 1202. Puis les commissaires champenois regagnent la France, tandis que les Flamands restent en Italie pour y gagner des alliés (33-34). — Cependant, le chef de l'expédition, Thibaud de Champagne, est mort. Le commandement est donné à Boniface de Montferrat. Les Croisés commencent, en juin 1202, à se diriger vers l'Italie. A Venise, le doge Dandolo se croise, avec un grand nombre de ses sujets (35-69). — Mais l'accord est déjà rompu entre les Croisés. Il en est parmi eux qui, refusant de s'embarquer à Venise, se sont dirigés vers d'autres ports. Aussi ne peut-on plus réunir la somme prévue par le contrat signé précédemment, et doit-on s'engager à en payer le dernier terme par la conquête de Zara, port d'Esclavonie enlevé à la république par le roi de Hongrie, et qu'on restitue aux Vénitiens (70-91).

Les Croisés hivernent à Zara ; là, ils avaient reçu de dangereuses et séduisantes propositions du jeune Alexis IV, héritier de l'empereur de Constantinople Isaac l'Ange, qui, sept ans auparavant, avait été détrôné par son frère. Alexis demandait aux Croisés de le rétablir en son empire ; il les en récompenserait par 200.000 marcs d'argent et un renfort de 10.000 hommes pour leur expédition de Palestine (91-93). — La flotte met à la voile ; des dissensions se produisent encore entre les Croisés ; quelques-uns se dirigent sur la Syrie ; la flotte flamande, réunie à Marseille, au lieu de rejoindre l'expédition de Constantinople, va directement en Palestine : à Corfou, nouveaux débats ; il faut tous les efforts des chefs et toute l'éloquence de Villehardouin, pour empêcher l'armée de se dissoudre (94-120). — Ils arrivent

en vue de Constantinople, dont la beauté les saisit (121-128); on campe d'abord en face de la ville, et plusieurs conseils sont tenus pour préparer l'attaque (129-153); — premier siège de Constantinople; malgré les efforts courageux des Croisés, la ville eût peut-être résisté fort longtemps, si une révolution intérieure n'avait rétabli sur le trône le vieil Isaac, père d'Alexis : celui-ci, escorté de l'armée des Croisés, fait son entrée solennelle à Constantinople (154-194). — Cependant, Alexis, couronné empereur le 1er août 1203, refuse de tenir ses promesses. Les Croisés lui déclarent la guerre. Un nouvel usurpateur, Murzuphle, étrangle Alexis et s'empare du trône. Second assaut de Constantinople ; fuite de Muzurphle ; les Croisés s'établissent dans la ville (195-232). — Il y a deux candidats à l'empire : Beaudouin de Flandre et Boniface de Montferrat ; celui qui ne sera pas nommé aura le gouvernement de l'Asie Mineure et de la Grèce, sous la suzeraineté de l'autre. Baudouin est élu empereur, et couronné (133-261)

La suite du livre est moins intéressante pour nous, et peut se résumer plus rapidement. Pour soutenir et étendre leur conquête, les Croisés font diverses campagnes contre Murzuphle qui est pris et exécuté, contre les Grecs, et surtout contre les Bulgares, dont l'empereur, Joannis, leur tient tête avec intrépidité (262-353).— Beaudouin est battu à Andrinople, et tué ; son armée est en déroute. Villehardouin a la gloire d'avoir dirigé la pénible retraite de cette armée jusqu'à Constantinople (354-376). — Le frère de Beaudouin, Henri, d'abord nommé régent, est couronné empereur en 1206 ; Villehardouin reçoit en fief la ville de Messinople ; Boniface de Montferrat est tué, dans une bataille contre les Bulgares (376-500).

Valeur historique de Villehardouin. — Le récit de Villehardouin a toutes les apparences de la plus franche et de la plus naïve narration. Les événements s'y succèdent dans l'ordre des dates. L'auteur parle de lui à la troisième personne, sans intervenir autrement que par quelques exclamations, ou par des impressions tout extérieures.

Cependant, il est hors de doute que nous nous trouvons ici en présence d'une sorte de plaidoyer, analogue sous certains rapports aux Commentaires de César. Jamais ce chevalier n'eût rédigé ses *Mémoires* pour le simple et vaniteux plaisir d'apprendre à ses amis de France des événements déjà célèbres : il n'a rien de l'historien de

profession, du chroniqueur, du *romancier*; on s'en aperçoit bien à son style et au dédain avec lequel il laisse échapper toutes les occasions de décrire ou de peindre. — Mais il a écrit pour faire l'apologie d'une expédition, qui, si elle fut brillante, n'en avait pas moins été détournée de son but. Et quel but! la délivrance du Saint Sépulchre. A quelle coupable ambition avaient donc obéi ces Croisés, qui, partis pour les lieux saints, vont assiéger et prendre Constantinople, s'y établissent, et se taillent des fiefs en Turquie et en Grèce, au lieu d'arroser de leur sang les déserts de Palestine ! — Si l'on en croit Villehardouin, le hasard seul en serait la cause. L'argent a manqué, et il a fallu prendre Zara; puis, on a cru bien faire en acceptant les offres du jeune Alexis; si celui-ci avait tenu ses promesses, après le premier siège de Constantinople, on faisait voile pour la Terre-Sainte, renforcé de dix mille alliés... La mauvaise foi d'Alexis a retenu les Croisés, qui ont perdu leur temps et usé leurs forces dans cet empire nouveau.

Un débat fort intéressant s'est élevé, entre plusieurs érudits français et étrangers, sur la véracité de Villehardouin (1). M. Ch.-V. Langlois le résume en ces termes : « Le détournement de la quatrième croisade n'a sûrement pas été produit par une suite d'événements fortuits, comme Villehardouin a voulu le faire croire. Cette opération a été préméditée. Villehardouin a été informé du projet, quoi qu'il en dise, bien avant le commun de l'armée... Il est donc vrai que le châtelain de Messinople a rusé avec la postérité; il n'a pas voulu assumer devant elle la part de responsabilité qu'il eut certainement dans l'organisation d'une campagne qui avait fait beaucoup de bien aux « hauts hommes » de la croisade, très peu à la cause chrétienne, et dont les résultats paraissaient, au moment même où il écrivait, déjà compromis. Il est également vrai qu'une tendance apologétique très marquée vicie les jugements que notre historien a portés sur les adversaires de ses desseins. Ce sont des lâches, des

(1) Nous renvoyons, pour cette discussion, à la notice sur Villehardouin, dans les *Extraits des chroniqueurs français*, de G. Paris et Jeanroy (Hachette).

traîtres, des hypocrites... Bref, *la Conquête de Constantinople* n'a pas été écrite purement et simplement *ad narrandum*; c'est, jusqu'à un certain point, un mémoire justificatif (1). »

Valeur littéraire de Villehardouin. — On fait tort à Villehardouin, en cherchant à définir son mérite *littéraire*. Villehardouin, traitant le plus pittoresque des sujets, n'a jamais cherché que la clarté, au sens le plus élevé du mot. La clarté, pour un homme qui sait voir, penser et sentir, c'est l'art suprême de présenter les choses et les idées dans l'ordre le plus propre à donner au lecteur l'illusion du vrai, du vrai réel, intellectuel et moral. La réalité est souvent confuse, toujours complexe; par la *clarté*, on l'organise, on lui rend son absolue vérité ou son essentielle beauté. — Jamais, chez Villehardouin, l'*auteur* ne s'interpose. Point de descriptions développées, mais de brèves et vigoureuses touches, qui évoquent tout un tableau. Point d'analyses de sentiments, mais la notation juste d'une profonde impression, qu'il nous laisse le soin de compléter. — Ce style clair et simple n'est pas sans quelque raideur, mais surtout, il faut bien le dire, pour ceux qui lisent péniblement l'ancien français. — « Le livre de Villehardouin, dit Gaston Paris (2), est un des plus anciens monuments de la prose française originale; il en ouvre la série aussi dignement que fait *la Chanson de Roland* pour la poésie, et il garde encore de l'âge précédent quelque chose du ton épique : il fait songer au *Roland* comme Hérodote rappelle Homère. En le lisant, on croit entendre une voix mâle et naturellement bien timbrée, qui, sans le secours de l'art, arrive à l'effet le plus puissant par sa justesse et sa simplicité même (3). »

(1) *Histoire de la littérature française* (Petit de Julleville, Colin), 1896, t. II, p. 286.

(2) G. Paris, *Litt. au moyen âge*, § 89.

(3) **De Villehardouin à Joinville.** — Un siècle à peu près s'écoule entre la mort de Villehardouin et celle de Joinville, qui est, après lui, le plus illustre de nos chroniqueurs. Mais, pendant ce siècle, on continue à écrire l'histoire, et nous devons mentionner quelques noms.

Robert de Clari nous a laissé, comme Villehardouin, un récit

3. — Joinville (1224-1317).

Vie. — Jean, sire de Joinville, est né en 1224, d'une famille déjà illustre, où la charge de sénéchal de Champagne était héréditaire. Le château de Joinville dominait la petite ville de ce nom, sur le cours de la Marne (1). Jean, qui perdit son père à l'âge de huit ans, fut envoyé de bonne heure à la cour de Thibaud IV de Champagne, où il put s'instruire à la fois de chevalerie, de courtoisie et de *gai savoir*.

Aux fêtes de Saumur (1241) données en l'honneur du frère de Louis IX, Alphonse, comte de Poitiers, il remplissait les fonctions d'écuyer tranchant.

Armé chevalier en 1245, il se croisa avec Louis IX, en 1248 ; et ce ne fut pas sans émotion qu'il abandonna son beau château et ses deux enfants. Il revint en 1254, après

de la quatrième croisade ; il représente, dit G. Paris, l'opinion des petits, des « pauvres chevaliers », et il nous donne sur Constantinople plus de détails pittoresques que Villehardouin.

Henri de Valenciennes avait composé, vers 1210, une chronique rimée sur Henri, successeur de Beaudouin de Flandre. Nous ne possédons qu'une partie de cette chronique *dérimée*. Tel qu'il est, cet ouvrage est un intéressant complément de Villehardouin et de Robert de Clari.

Philippe Mouskès ou *Mousket*, de Tournai, a écrit une histoire générale de la France, depuis... le siège de Troie jusqu'à l'année 1243, en 31.000 vers. Il est particulièrement intéressant à partir de Philippe-Auguste, comme historien. Mais, pour la période précédente, il a usé de chansons de geste aujourd'hui perdues, et dont nos érudits recherchent curieusement les traces dans son texte.

Guillaume Guiart, d'Orléans, raconte en 12.000 vers, dans sa *Branche des royaux lignages*, les événements de 1180 à 1306. Il est remarquable par la précision de ses descriptions militaires.

(1) Joinville est situé dans le département de la Haute-Marne, arrondissement de Vassy. Le château, qui passa successivement aux maisons de Lorraine, de Guise et d'Orléans, fut démoli sous la Révolution. Les *chartes* de la famille de Joinville furent conservées ; on verra plus loin quel usage en a fait M. N. de Wailly.

avoir fait vaillamment son devoir de chevalier à Damiette, à Mansourah, et surtout pendant cette triste captivité, qui contribua à resserrer son intimité avec le roi. Toute cette partie de sa vie nous est connue par son livre. Rentré dans son château, il y mena l'existence la plus calme, et ne se soucia pas d'accompagner Louis IX dans sa seconde croisade, en 1270. Pendant sa longue vieillesse, il jouit d'une grande autorité à la cour de Champagne et à la cour de France; il fut chargé de plusieurs missions délicates, qu'il accomplit avec intelligence. Lors du procès de canonisation de Louis IX, en 1282, il fut appelé à témoigner; et il assista, en 1298, aux fêtes célébrées en l'honneur de la *béatification* du roi, auquel il avait consacré un autel dans sa chapelle de Joinville. — La tradition veut qu'il ait composé ses Mémoires à la prière de Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel. Jeanne étant morte (1305) avant que Joinville eût achevé de rédiger ses souvenirs, celui-ci dédia son œuvre (1309) à Louis le Hutin, comte de Champagne et roi de Navarre, qui devait devenir roi de France sous le nom de Louis X. — Joinville, âgé de quatre-vingt-dix ans, accompagna encore Louis X, dans son expédition de Flandre, en 1315; il mourut dans son château, le 24 décembre 1317.

Les manuscrits primitifs de Joinville sont perdus; le plus ancien est une copie du quatorzième siècle, dont la langue est rajeunie. — La première édition imprimée fut celle de Pierre de Rieux (Poitiers, 1547); viennent ensuite les éditions Ménard (1617) et Du Cange (1668). Aujourd'hui, la seule édition correcte est celle de Natalis de Wailly (1868), dont le texte a été *restauré* au moyen des chartes du château de Joinville.

Analyse de l' « Histoire de saint Louis ». — L'ouvrage se compose de 149 chapitres, subdivisés en paragraphes au nombre de 769. — Joinville nous annonce lui-même son plan : « La première partie si devise comment il se gouverna tout son tens selonc Dieu et selonc l'Eglise, et au profit de son règne. La seconde partie dou livre si parle de ses granz chevaleries et de ses granz faiz d'armes » (§ 2). — Notons, dès maintenant, que la première partie ne comprend que 67 paragraphes sur 769.

Joinville cite d'abord des exemples du dévouement de saint Louis (7-16), qui sembleraient mieux placés dans la seconde partie. — Puis, aux §§ 18 et 19, il entame un nouveau préambule, où il annonce encore une fois son plan. — Du § 21 au § 25, Joinville nous parle de l'amour de saint Louis pour la vérité, de sa tempérance, de sa façon de se vêtir. — Il est impossible de trouver aucun ordre dans les anecdotes qui suivent, et qui sont enregistrées bout à bout, selon le hasard d'une mémoire d'octogénaire. Rappelons les plus célèbres : le dialogue entre saint Louis et Joinville sur le péché mortel (27-28) ; sur l'usage de laver les pieds aux pauvres le jeudi saint (29) : la prud'homie (31-32) ; la manière dont on doit se vêtir (35-38) ; le roi rendant la justice, assis sous un chêne, à Vincennes, ou dans son jardin de Paris (57-60) ; sa fermeté envers les évêques (61-64) ; sa loyauté (65-67). — La seconde partie commence par quelques détails sur la naissance et le couronnement du roi (69-70). Joinville conte ensuite les premiers troubles de son règne (71-92) avec force digressions ; aussi dit-il, au § 93 : « Or revenons à nostre matière ». — Description de la cour plénière tenue à Saumur, en 1241 (93-97). — Bataille de Taillebourg (98-102) et soumission du comte de la Marche qui avait appelé le roi d'Angleterre en France (103-113). — Le roi, à la suite d'une maladie, fait vœu de se croiser, en 1244, et Joinville se prépare à le suivre (106-113). Après une digression (histoire d'un clerc qui tua trois sergents du roi, par qui il avait été volé), Joinville, au § 119, commence le récit de la croisade à laquelle il a pris part, et le développe, non sans y rattacher bien des souvenirs assez inattendus, jusqu'au § 666. C'est la partie la moins décousue du livre ; Joinville y est sans cesse en scène, pour ainsi dire, et ne parle guère du roi que par rapport à lui. — Au § 667, il semble que nous revenions à la première partie : Joinville nous entretient, jusqu'au § 730, des vertus privées et politiques du roi : voici de nouveau des détails sur sa toilette, sa sobriété, sa fermeté envers les évêques, sa justice, son amour pour la paix, son horreur du blasphème, ses aumônes, ses réformes de police, encore ses aumônes, ses fondations pieuses... Au § 730, l'*histoire* reprend : saint Louis se croise pour la seconde fois, et Joinville refuse de le suivre. Les détails sur cette croisade sont très brefs. « De la voie que il fist à Thunes (Tunis), écrit Joinville, ne vueil-je riens conter ne dire, pour ce que je n'i fu pas, la merci Dieu ! ne je ne vueil chose dire ne mettre en mon livre de quoy je ne soie certeins » (738). — Il se contente de nous faire connaître les *enseignements* que le roi, près de mourir, fit à son fils Philippe (739-754). Puis il nous raconte

sa mort, dont le récit lui fut rapporté par le comte d'Alençon (755-759). — Suivent quelques détails sur la canonisation de saint Louis, et sur un songe de Joinville (760-767).

Comment Joinville composa son « Histoire de saint Louis ». — A en croire Joinville, ce livre aurait été composé par lui dans son extrême vieillesse, et d'une façon suivie. Au début, il annonce son plan. A la fin, il nous dit : « Je faiz savoir à touz que j'ai céans mis grant partie des faiz nostre saint roy devant dit, que j'ai veu et oy, et grant partie de ses faiz que j'ai trouvez, qui sont en un *romant*, lesquiex j'ai fait escrire en cest livre. » Ce *romant* est une chronique française insérée dans les *Chroniques de Saint-Denis*, et correspond aux paragraphes 740 à 754 du livre de Joinville.

Mais l'analyse précédente a démontré que l'*Histoire de saint Louis* manque essentiellement de *composition* et de *suite*. Elle semble formée de morceaux rapportés, et, à deux reprises, finir et recommencer. Gaston Paris a étudié de près cette singulière structure; et dans un article de la *Romania* (1), puis au tome XXXII de l'*Histoire littéraire de la France*, il a établi, d'une façon définitive, les conclusions suivantes : « Le récit de la croisade a dû exister à part, et constitue de véritables *Mémoires*, qui n'avaient pas du tout été écrits spécialement en vue de la glorification de saint Louis .. Le récit s'attache, en effet, constamment à la personne de Joinville : il nous donne sur ses aventures, sur ses difficultés, sur sa manière de vivre, des détails qui n'ont absolument rien à faire avec saint Louis ; celui-ci n'est jamais l'objet principal de la narration, et elle ne s'occupe de lui que quand Joinville se trouve en sa compagnie. Ce sont donc des souvenirs personnels que le sénéchal avait rassemblés. » Ces *Mémoires*, qui comprennent les paragraphes 110 à 666, auraient été composés par Joinville vers 1272 ; si l'on n'y trouve pas une composition très serrée, du moins dans cette partie la sénilité de l'octogénaire ne se trahit-elle pas. Quand il reprend ses *Mémoires* pour y ajouter des anecdotes relatives à saint Louis, Joinville rassemble pénible-

(1) *Romania*, 1894, p. 508.

ment et sans ordre des souvenirs très disparates, et il *bourre* la fin avec des emprunts faits à un *romant*.

Valeur historique de Joinville. — Il y a loin de la *maîtrise* de Villehardouin à la curiosité un peu superficielle de Joinville. Mais celui-ci est un témoin loyal et candide ; tout ce qu'il a vu, ou entendu, il le rapporte avec ingénuité. Et il sait regarder ; son œil est celui d'un artiste primitif, frappé par les silhouettes, les couleurs, les détails pittoresques de toute sorte. Malheureusement, trop occupé de ces détails, Joinville ne cherche jamais à saisir l'ensemble. Son récit de la croisade est une succession de petits faits, plutôt *amusants* qu'intéressants, de descriptions fragmentées, très naïves, et souvent très obscures (la bataille de Mansourah), de bavardages même, qui interrompent la narration sans l'éclaircir. — Au total, son portrait de saint Louis a quelque chose de gauche et d'enfantin. Peut-être Joinville n'a-t-il pas servi autant qu'on le croit d'ordinaire la mémoire d'un de nos plus grands rois.

Valeur littéraire de Joinville. — Ici, on peut dire pour la première fois dans l'histoire de la littérature française : « On croyait trouver un auteur, et l'on trouve un homme. » Joinville est un *prud'homme*, un homme distingué d'esprit et de cœur, et qui cause. Ne lisez pas son livre à titre de document historique ; cherchez-y la façon de penser, de sentir, de voir, d'un chevalier du treizième siècle : vous serez séduit et instruit. Si l'on est obligé de faire des réserves sur l'historien, ces défauts même qu'on a signalés deviennent, chez le causeur, autant de qualités exquises. Nous disions qu'il ne voit que les détails ; mais quelle pittoresque naïveté dans ce qu'il nous raconte du Nil (187-190), des Bédouins (249-253), du Vieux de la Montagne (451-463) ! Il saisit d'un coup d'œil la couleur des bannières (198), les costumes (408), l'aspect et les effets du feu grégeois (206 et 314), etc.

A ces qualités de *vision*, il joint l'analyse candide de ses sentiments. Il avoue ses faiblesses ; il n'aime pas à tremper son vin (25), il ne dédaigne pas la richesse (439) ; il a plus d'horreur de la lèpre que du péché mortel (26-28) ; il

est pris de dégoût à l'idée de laver les pieds aux pauvres (29) ; etc. Cette sincérité fait de Joinville un de nos ancêtres les plus sympathiques. Elle donne à son livre un rang exceptionnel parmi les *documents humains* du passé (1).

4. — Froissart (1337-1410 ?).

Vie. — Né à Valenciennes, en 1337, Froissart, sur l'enfance duquel nous n'avons que quelques renseignements assez banals, donnés par lui-même dans ses poésies, se rendit en Angleterre (1361), auprès de la reine Philippe de Hainaut, femme d'Édouard III. Il apportait à sa protectrice un livre, qu'il avait tiré de la chronique de son compatriote Jean Lebel, et qui contenait le récit des événements de 1356 à 1360. Pendant les huit années qu'il reste attaché à la personne de la reine, comme « clerc de sa chambre », Froissart compose beaucoup de vers ; mais surtout, il profite de sa situation pour interroger de nombreux témoins, anglais ou français, sur les événements qu'il se proposait de raconter. De plus, il visite l'Écosse, la France de l'ouest et l'Italie ; c'est à Rome qu'il apprend, en 1369, la mort de la reine d'Angleterre.

Froissart revient en Flandre, et trouve un protecteur dans la personne du duc de Brabant, Wenceslas, qui lui donne, en 1373, la cure de Lestines, dans les environs de Mons, en Hainaut. A cette époque, il est également protégé par Robert de Namur, seigneur de Beaufort, marié à la sœur de la reine d'Angleterre. C'est alors que Froissart

(1) **L'histoire de Joinville à Froissart.** — Guillaume de Nangis († 1302) a écrit une vie de saint Louis, dont la version française fut insérée dans les *Grandes Chroniques de Saint-Denis*. — *La Chronique des quatre premiers Valois* (1327 à 1392) a été rédigée par un clerc de Rouen, qui possède un véritable talent de narrateur. — Jean Lebel (1290-1370), chanoine de Liége, auteur des *Vrayes Chroniques* (1326 à 1361), dont le manuscrit n'a été retrouvé complètement qu'en 1862, par Paulin Paris. — Il faut toujours signaler la continuation des *Grandes Chroniques*, rédigées pour cette période (1340-1375) par une sorte d'historiographe officiel de Charles V, Pierre d'Orgemont.

compose pour Wenceslas le roman de *Méliador*, et pour Robert de Namur, le premier livre de ses *Chroniques*, en 1378. — Après la mort de Wenceslas, en 1383, Froissart trouve un nouveau *patron* en Guy de Chatillon, comte de Blois, qui le nomme chanoine de Chimay, et l'attache à sa personne en qualité de chapelain. Le comte de Blois était un ami de la France ; il balança dans l'esprit de Froissart l'influence anglaise de Robert de Namur. Froissart, en 1386, accompagne Guy dans ses voyages, puis entreprend une longue excursion : en 1388, il part pour le Béarn ; il veut amasser de nouvelles informations, à la cour de Gaston Phébus, comte de Foix. Le voyage de Valenciennes à Orthez est long, mais Froissart en profite pour interroger toutes sortes de témoins : c'est là qu'il peut être comparé à une sorte de *reporter*. Il rencontre à Pamiers un chevalier de Gaston, messire Espan du Leu, qui lui sert de guide, et qui lui raconte d'admirables histoires. A Orthez, où Gaston tient sa cour, Froissart reste trois mois. Il part en février 1389, revient par Avignon, puis par l'Auvergne, où il assiste aux noces du duc de Berry et de Jeanne de Boulogne. En août, il est à Paris, pour l'entrée solennelle d'Isabeau de Bavière.

Retiré à Valenciennes, il achève son deuxième livre, commencé en 1388, rédige en 1390 le troisième, et commence le quatrième en 1392. En 1395 il retourne en Angleterre, offre à Richard II un exemplaire de ses œuvres poétiques, passe trois mois à la cour, et revient à Valenciennes pour y achever son quatrième livre. Il perd, en 1397, son protecteur le comte de Blois. En quelle année mourut Froissart ? On a longtemps cité la date de 1410 ; mais après 1404, on ne trouve plus de lui aucune mention.

Nous avons de nombreux manuscrits de Froissart. La première édition fut donnée à la fin du quinzième siècle, en 4 volumes in-folio. Il faut citer ensuite l'édition de Buchon (1824), celle de M. Siméon Luce (1869-72), etc.

Les Chroniques de Froissart. — Il est impossible de faire une *analyse* d'un ouvrage aussi touffu. Nous devons nous contenter d'indiquer, livre par livre, les passages les plus remarquables et les plus souvent cités.

Dans un *prologue*, Froissart fait l'éloge de *prouesse*, et invite

tous les jeunes chevaliers à lire son livre pour apprendre à devenir *preux*.

Le *premier livre* comprend le récit des événements de 1325 à 1378. Pour toute une partie, antérieure aux faits contemporains, Froissart s'est servi des Chroniques de Jean Lebel. Mais il a remanié deux fois ce premier livre, dont la dernière rédaction, faite après 1400, est la plus impartiale.

A signaler dans ce livre : la campagne d'Édouard III contre les Écossais en 1327 (ch. 34-50) ; la bataille de Crécy, 1346 (ch. 60) ; le siège de Calais 1346-47 (ch. 66) ; le combat des Trente, 1351 (ch. 72) ; la bataille de Poitiers, 1356 (ch. 78) ; l'histoire d'Étienne Marcel, et sa mort, 1358 (ch. 80) ; la bataille de Cocherel, 1364 (ch. 88) ; le sac de Limoges, 1369 (ch. 316).

Le *deuxième livre* comprend les événements de 1378 à 1385. — A signaler : la célèbre histoire des *routiers*, et de leur chef Mérigot Marchès (ch. 47). — Cette histoire se continue au liv. III (ch. 14) ; le recit des troubles de Flandre, 1382 (ch. 52-53) ; la révolte de Wat Tyler en Angleterre, 1381 (ch. 106-112).

Le *troisième livre* comprend les événements de 1385 à 1388. — Les épisodes les plus remarquables sont le voyage de Froissart en Béarn et son séjour à la cour d'Orthez (ch. 2 à 18) ; en particulier, la mort tragique du jeune fils de Gaston Phébus (ch. 13).

Le *quatrième livre* comprend les événements de 1388 à 1400. — A signaler : les exploits des chevaliers français aux joutes de Saint-Sugelleberth, près de Calais (ch. 6 et 12) ; la prise du château fort de Mont-Ventadour (ch. 11) ; la mort de Gaston de Foix (ch. 23) ; le dernier voyage de Froissart en Angleterre (ch. 40), etc..

Valeur historique de Froissart. — Les chroniqueurs de *métier*, nombreux dans les siècles précédents, restaient au rang de simples compilateurs. On consulte leurs œuvres pour y trouver des renseignements ; on ne les lit pas pour eux-mêmes. On y sent de l'exactitude, de l'application ; on ne saurait y chercher le tableau pittoresque et vivant d'une époque. Froissart est le premier qui ait voulu « ressusciter » la chevalerie, avec ses costumes, ses exploits, ses fêtes, ses châteaux. Il n'est pas lui-même chevalier ; il est spectateur curieux et ébloui des tournois et des batailles. Spectateur, pas toujours ; il n'a vu ni Crécy, ni Poitiers ; mais, sur chaque exploit, il a fait causer des écuyers et des hé-

rauts, il a souvent reçu des plus grands seigneurs force détails précieux par leur minutie même. Et de certains événements, il a été réellement témoin oculaire : des troubles de Flandre, des fêtes de Riom, etc. Il a vécu à la cour d'Angleterre et à la cour d'Orthez. Il a connu Édouard III et Richard II, le roi d'Écosse Robert Bruce, le héros de l'insurrection écossaise, Guillaume de Douglas, le roi de Chypre, Pierre de Lusignan, et Gaston Phébus, comte de Foix. Il a vu Chaucer en Angleterre, et Pétrarque en Italie. Il a eu pour guide en Grande-Bretagne Édouard le Despenser, et en Béarn messire Espan du Leu. Il a voyagé avec les sires de la Trémouille et de Couci, et bien d'autres. Rappelons que ses protecteurs furent tous très grands et puissants seigneurs, mêlés aux faits les plus importants d'une période aussi brillante qu'agitée, et qu'il en a reçu successivement des impressions contradictoires, favorables tantôt aux Anglais et tantôt aux Français. Notons, enfin, que Froissart n'appartient par sa naissance et par sa situation ni à un camp ni à un autre.

Ses qualités et ses défauts viennent des conditions mêmes dans lesquelles il a rédigé ses Chroniques. Ne lui demandons pas autre chose que des *narrations*, plus ou moins bien liées, d'une exactitude tout extérieure. « Il a merveilleusement peint son époque, dit M. Jeanroy, et il l'a peu comprise ; il n'a pas réfléchi sur ces événements, dont le récit lui plaisait tant, plus que ceux mêmes qui les lui rapportaient, et qui y avaient été trop intimement mêlés pour en saisir la portée ; tout ce qui n'est point éclat, lumière, lui échappe. Le bruit de l'histoire lui en a caché le sens (1). » M. Jeanroy signale aussi sa crédulité, son insensibilité, son indifférence. « Sa véritable patrie, dit-il, c'est le monde chevaleresque. Ses sympathies vont non pas à un pays, mais à une classe déterminée : il met d'une part les chevaliers, ou en général les gens de guerre, de l'autre les bourgeois et les vilains, de quelque nationalité qu'ils soient ; il a pour les uns une estime, à l'égard des autres une défiance également instinctive (2). »

(1) *Extraits des chroniqueurs français* (Hachette), p. 186.
(2) *Id.*, p. 189.

Bref, s'il nous donne un tableau très animé et très *amusant* d'une société qui va bientôt se transformer et disparaître, il ne s'élève jamais, en un sujet pourtant si grave et si fécond en grandes leçons, jusqu'à la philosophie de l'histoire.

Valeur littéraire de Froissart. — Mais il sait voir, et il fait voir. C'est un grand artiste. Nous ne connaissons guère, par ses Chroniques, les sentiments du quatorzième siècle ; mais la physionomie des personnages, leurs gestes et leurs paroles, leurs costumes, leurs châteaux, tout revit sous nos yeux. Et dans cette abondance de détails, point de confusion ; chaque trait, chaque touche, chaque nuance est à sa place. Jamais palette ne fut plus riche, ni main d'*enlumineur* plus sûre.

Ajoutons : jamais tons ne furent mieux appropriés aux tableaux divers. Tantôt c'est une bataille splendide et meurtrière, Crécy, Poitiers, Cocherel, où nous voyons évoluer les masses de chevaliers et de *gendarmes* dans un décor exact, en une ordonnance savante et claire : l'impression est formidable, comme celle de la réalité Tantôt ce sont des fêtes et des tournois : bannières, écus, tentures, costumes, or, acier, autant de taches lumineuses qui font vibrer notre vue. Tantôt, le long de la route, sur sa haquenée, chevauche le chroniqueur, suivi de ses valets; à ses côtés, messire Espan, qui lui montre, soit à dextre, soit à senestre, un château, une forêt, un vallon ; et les anecdotes font surgir sur le décor du gentil paysage les silhouettes de chevaliers, de routiers et de vilains. Ou bien, c'est une légende, celle des femmes-fées de Céphalonie, « digne, dit Mme Darmsteter, d'être enchâssée dans une comédie de Shakespeare » (1). Et M. Ch.-V. Langlois dit de son côté (2) : « Ses portraits en pied de Gaston Phébus et de Thomas de Glocester, ses paysages d'Écosse et du Midi placent Froissart, parmi les peintres, à côté de Saint-Simon (3). »

(1) *Froissart*, par MARY DARMSTETER (Hachette), p. 171.
(2) *Hist. de la litt. fr.* (Julleville, Colin), t. II, p. 322.
(3) **L'histoire entre Froissart et Commines.** — Citons : *le Livre des faits et bonnes mœurs du sage roi Charles V*, écrit en 1403,

5. — Philippe de Commines (1445-1511).

Vie. — Philippe Van den Clyte, seigneur de Commines, descendait d'une famille de bourgeois flamands anoblis au quatorzième siècle. Il naquit à Renescure, entre 1445 et 1447; et il eut pour parrain le duc de Bourgogne, Philippe le Bon. Ses études furent négligées; il n'apprit pas le latin. Mais il avait une grande facilité pour les langues vivantes; en dehors du flamand et du français, il savait l'italien, l'espagnol et l'allemand.

Écuyer de Philippe de Bourgogne en 1464, il devient plus tard favori et chambellan du comte de Charolais, le futur Téméraire. Il assiste à la bataille de Monthléry en 1465, à la campagne contre les Liégeois en 1467. En 1468, il intervient en faveur de Louis XI, lors de l'entrevue de Péronne; et l'on peut croire que, dès cette époque, le roi de France cherche à le détacher du service de la Bourgogne. — Cependant, en 1471, il se rendait en Angleterre, pour y *acheter* lord Hastings, favori d'Édouard IV, et de là il va en Bretagne, puis en Espagne, pour y nouer des intrigues contre Louis XI. Mais celui-ci profite du passage de Commines en France et lui fait accepter une pension. Enfin, le 7 août 1472, Commines abandonne ouvertement Charles le Téméraire pour Louis XI. C'était une véritable

par Christine de Pisan ; — Georges Chastelain, attaché à la maison de Bourgogne, a laissé une *Chronique* où sont racontés les événements de 1419 à 1474 ; — Molinet lui succéda et mena les *Chroniques* de 1476 à 1506 ; — Enguerrand de Monstrelet continue la série des chroniqueurs bourguignons : il écrit l'histoire des années 1500 à 1544 ; — Olivier de la Marche, chambellan des ducs de Bourgogne, écrit des *Mémoires* qui vont de 1435 à 1488 ; — le *Journal d'un bourgeois de Paris* (de 1405 à 1449) est aussi conçu dans un esprit favorable à la maison de Bourgogne. — L'historiographe officiel des *Grandes Chroniques* fut, sous Charles VI, un religieux anonyme de saint Denis, dont le texte latin fut traduit en 1430 par Jean Juvénal des Ursins († 1473), et cette traduction forme l'*Histoire du règne de Charles VI* (de 1380 à 1422), dont la première édition fut donnée en 1614. Juvénal des Ursins est précieux à consulter pour les détails et les anecdotes. — Sous le règne de Charles VII, l'historiographe officiel fut Jean Chartier (frère d'Alain Chartier).

trahison, puisque les deux princes étaient en lutte, et que Commines apportait au roi de France, pour de l'argent, tous les secrets de son ancien maître.

Il en fut royalement récompensé. Chambellan et conseiller du roi, avec une pension de 6.000 livres, capitaine du château de Chinon, sénéchal de Poitou, il épouse en 1473 Hélène de Chambes, dotée de 20.000 écus d'or et de douze seigneuries. La principauté de Talmont, enlevée aux La Trémoille, et comprenant 1.700 fiefs et arrière-fiefs, lui est abandonnée par Louis XI. Aussi était-il le confident et l'ambassadeur secret d'un roi qui, très avare pour sa propre personne, ne marchandait jamais pour acheter ou retenir des serviteurs sans scrupules.

A la mort de Louis XI (1483), Commines fut d'abord membre du Conseil de régence. Mais Anne de Beaujeu, favorable aux La Trémoille qui avaient engagé un procès contre l'usurpateur de leur principauté, n'aimait pas Commines, et celui-ci se rangea dans le parti du duc d'Orléans, le futur Louis XII. Commines fut arrêté, dépouillé de ses biens, enfermé pendant huit mois dans une cage de fer, à Loches, pendant vingt mois à la Conciergerie de Paris, enfin jugé et acquitté. Mais les biens des La Trémoille ne lui furent pas restitués, et on l'exila dans ses terres. En 1490, il reprit sa place au conseil, et Charles VIII lui confia plusieurs missions diplomatiques en Italie. Il ne paraît pas avoir été en grande faveur sous Louis XII : cependant, il accompagna le roi à Milan en 1507. Il mourut le 18 octobre 1511, à soixante-quatre ans.

Commines avait écrit la première partie de ses *Mémoires* (événements de 1464 à 1483) pendant les années 1488 à 1494 ; la deuxième partie, à Argenton, dans les dernières années de sa vie. De la première partie on possède quatre manuscrits; la première édition imprimée est de 1524. De la seconde partie, nous n'avons aucun manuscrit; la première édition est de 1528. Au dix-septième et au dix-huitième siècle, on réimprima les *Mémoires* de Commines.

Analyse des « Mémoires » de Commines. — Les Mémoires de Commines se divisent en huit livres : les six premiers sont consacrés à Charles le Téméraire et à Louis XI; les deux der-

niers, aux expéditions d'Italie, sous Charles VIII, et mentionnent à la fin le couronnement de Louis XII, 27 mai 1498. Signalons les principaux chapitres.

Livre I. — Bataille de Montlhéry (ch. III-IV); — Louis XI met fin à la Ligue du Bien public, et entre dans Paris (ch. VIII); — à ce propos, Commines trace un premier portrait de Louis XI (ch. X).

Livre II. — Entrevue de Péronne (ch. V-IX); — le chapitre VI est une digression *Sur l'avantage que les bonnes lettres, et principalement les histoires, font aux princes et aux grands seigneurs*; expédition contre les Liégeois révoltés (ch. XI-XIII).

Livre IV. — Histoire du connétable de Saint-Pol (ch. VI-VII); — entrevue du sire de Creville, ambassadeur du connétable, et de Louis XI (ch. VIII); — prise du connétable, son exécution (ch. IX-X); — réflexions sur la Fortune (ch. XII).

Livre V. — Ce livre est un des plus intéressants; on y trouve le récit des campagnes malheureuses de Charles le Téméraire contre les Suisses, les batailles de Granson et de Morat en 1476 (ch. V-VI); — le siège de Nancy (ch. VII); — la mort de Charles le Téméraire (ch. VIII); — des réflexions éloquentes sur sa politique, son caractère, et sa chute (ch. IX); — les résolutions prises par Louis XI après la défaite et la mort de Charles (ch. X); — un beau développement sur les *effets de la justice de Dieu* envers les princes (ch. XIV); — l'opinion de Commines sur le caractère du peuple français et sur le gouvernement absolu; c'est là qu'il plaide en faveur des États Généraux (ch. XIX).

Livre VI. — Commines, au retour d'une heureuse mission en Italie, retrouve Louis XI malade; vie du roi au château de Plessis-lez-Tours (ch. VI); — entrevue de Louis XI et de François de Paule, que Commines appelle, on ne sait pourquoi, frère Robert (ch. VII); — dernier entretien de Louis XI et du dauphin Charles (ch. X); — réflexions sur les maux endurés par le roi, et sur ceux qu'il fit souffrir aux autres; détails sur Plessis-lez-Tours; mort du roi (ch. XI); — *Discours sur la misère de la vie des hommes, et principalement des princes* (ch. XII).

Livre VII. — Négociations de Commines en Italie, — à Venise (ch. VI), — à Florence (ch. IX); — entrée de Charles VIII à Naples (ch. XIII); son couronnement (ch. XIV).

Livre VIII. — Suite de l'expédition de Charles VIII en Italie (ch. II-V); — passage des Apennins par l'artillerie (ch. VII); — — bataille de Fornoue (ch. IX-XII); — Charles VIII rentre en France, ses projets de réformes (ch. XVIII); — mort de Charles VIII (ch. XXV); — obsèques de Charles VIII, et couronnement de Louis XII (ch. XXVII).

Valeur historique et morale de Commines. — Dans sa

dédicace à l'archevêque de Vienne, Angelo Cato, Commines prétend que son seul but est de fournir des documents à ce prélat, qui voulait écrire en latin une histoire de Louis XI. Quoi qu'il en soit, ses *Mémoires* ont, avant tout autre mérite, celui d'être un témoignage exact et sincère : Commines ne parle que de ce qu'il a vu ; il ne peint que les personnages qu'il a intimement connus. De Charles le Téméraire et de Louis XI, il a laissé des portraits définitifs ; l'érudition moderne n'a pu que les compléter. De même, sur la politique intérieure et étrangère de Louis XI, sur l'expédition d'Italie de Charles VIII ; tout le fond est dans Commines.

Mais si les faits sont exacts, si les personnages sont bien dessinés, le vrai mérite de Commines est ailleurs : il est dans l'intelligence des actes et des hommes. Commines réfléchit ; et à chaque instant, il s'interrompt pour nous faire part de ses réflexions. Et ce ne sont pas vagues ou naïves confidences, mais profondes et pénétrantes vues d'homme d'État, de philosophe et de moraliste. On comprend, à le lire, pourquoi il a quitté Charles le Téméraire, c'est-à-dire l'étourdi et brutal représentant ce qu'il y avait de plus étroit dans le passé, pour Louis XI, le plus réfléchi de nos rois, le politique de l'avenir. Il abonde en *idées*, qui le rapprochent moins de Machiavel, comme on l'affirme trop complaisamment, que de Richelieu et de Montesquieu : il est à la fois protecteur du pouvoir royal contre les *grands*, et partisan des États Généraux qui limitent l'absolutisme des princes. Il admire la constitution anglaise, comme un homme du dix-huitième siècle. D'autre part, il fait songer à Bossuet, quand, après avoir si finement analysé les causes humaines de revers et de succès, il aboutit à la théorie de la Providence et à la mystérieuse action de Dieu ; ses réflexions sur la mort de Charles le Téméraire soutiennent la comparaison avec les *Oraisons funèbres*.

Ainsi Commines est un penseur, un politique et un moraliste. Le contraste est grand entre ses *Mémoires* et ceux de Joinville ; on le rapprocherait plutôt de Villehardouin.

Valeur littéraire de Commines. — Commines n'a ni l'éclat pittoresque de Froissart, ni le charme de Joinville.

Il écrit lourdement, il ne peint jamais. Mais il a de la justesse, de la finesse, du trait, et surtout nulle affectation *littéraire*. « Commines se plaint quelque part de n'avoir *aucune littérature* ; un lecteur moderne est tout disposé à l'en féliciter (1). » On peut signaler chez lui des pages spirituelles (*l'Ours et les Trois Compagnons*), des images ou des métaphores d'une justesse *assommante*, comme celle de Saint-Simon (2). Mais, surtout, il faut le louer d'avoir eu, quand il s'élève aux considérations politiques ou religieuses, une langue grave, solide et nerveuse, qui donne l'impression du *grand style* dix-septième siècle.

II

LE SERMON AU MOYEN AGE

On pourrait s'étonner que nous possédions si peu de textes français, en un genre que le moyen âge a cultivé plus que tout autre genre. C'est que la plupart de ces textes nous sont parvenus en latin, soit que les prédicateurs se soient eux-mêmes servis du latin, soit que leurs sermons, prêchés en français, aient été préparés, écrits et conservés en latin. On a même des sermons rédigés mi-partie en latin, mi-partie en français; c'est le style macaronique. — Il y a là un problème critique, très difficile à résoudre, pour ne pas dire insoluble. Contentons-nous de citer les principaux prédicateurs dont des sermons français nous sont parvenus.

Saint Bernard (1091-1153). — Sous le nom de saint Bernard, nous avons quatre-vingt-quatre sermons en français, traduits, au commencement du treizième siècle, sur le texte latin. Saint Bernard fut un admirable orateur, parfois trop subtil et trop scolastique pour notre goût; mais plein d'onction et de véhémence, de force et de tendresse. Il évoque souvent la comparaison avec Bossuet (3)

(1) Jeanroy, *Extraits des chroniqueurs* (Hachette), p. 354.
(2) *Id.*, p. 356.
(3) Lire un sermon français de saint Bernard dans le *Choix*... d'Aubertin (Belin), p. 249 ; un autre dans la *Chrestomathie* de M. L. Clédat, p. 395.

Maurice de Sully (?-1196). — Évêque de Paris, Maurice de Sully eut une grande renommée de prédicateur. Il a laissé un recueil de ses sermons français, préparé par lui-même pour ses prêtres, et dont on a retrouvé plus de vingt manuscrits. Ces sermons furent imprimés en 1484 et en 1511. — Maurice de Sully a une éloquence aisée, agréable. touchante. Ses sermons abondent en anecdotes et en exemples. On peut en juger par le charmant sermon du troisième dimanche après Pâques, où Maurice de Sully raconte la légende de ce moine qui écoute chanter un oiseau (1).

Jacques de Vitry (?-1240). — Auteur de plusieurs ouvrages historiques et mystiques, Jacques de Vitry a réuni de nombreux sermons à l'usage des prédicateurs, comme une sorte de manuel. Ce recueil est surtout curieux par les *exemples* qu'il renferme : anecdotes, légendes, contes orientaux ou populaires, etc. Nous avons déjà dit quels services ces *exemples* (dont il existe encore d'autres recueils au moyen âge) peuvent rendre aux folk-loristes.

Gerson (1393-1429). — Nous franchissons une longue période, très féconde cependant en prédicateurs célèbres, appartenant soit au clergé séculier, soit aux ordres des Frères mineurs et des Frères prêcheurs : au treizième siècle, on peut citer les noms de près de trois cents prédicateurs. — Au quatorzième siècle, Jean Charlier, né à Gerson, chancelier de l'Université, prêche devant la cour de 1389 à 1397, dans l'église Saint-Paul. Il devint quelques années plus tard curé de la paroisse Saint-Jean-de-Grève, et, pendant une période de quinze ans, il fait surtout de la prédication populaire. Nous possédons une soixantaine de sermons français de Gerson ; on y trouve un grand abus de l'allégorie ou de la scolastique, mais aussi de l'onction, du pathétique, une dignité soutenue qui n'exclut pas la véhémente familiarité, mais qui ne descend jamais jusqu'au trivial (2).

(1) Texte cité par AUBERTIN, p. 256 ; par M. CLÉDAT, p. 392.

(2) Deux fragments de Gerson sont cités par AUBERTIN, p. 308 ; M. CLÉDAT cite sa *Plainte de l'Université*, à la fois si ingénieuse et si éloquente, p. 402.

Menot (1440-1518), cordelier, eut une grande réputation. Si nous avons vraiment le texte de ses sermons (dont les plus célèbres sont ceux sur *sainte Madeleine* et sur *l'Enfant prodigue*), Menot mêlait de la façon la plus burlesque le français et le latin ; ce qui ne l'empêche pas d'avoir, dans sa trivialité, d'admirables mouvements d'éloquence.

Olivier Maillard (?-1502) fut vicaire-général des cordeliers de France, confesseur de Charles VIII, et prêcha de 1460 à 1502, de tous côtés. Les nombreux sermons de Maillard ont été publiés en latin : nous n'en possédons que trois en français : *la Confession*, *la Passion*, et *le Sermon de Bruges* (nommé vulgairement *sermon tousseux*, parce que, dit-on, l'auteur y a marqué par des *hem! hem!* les endroits où il s'arrêterait pour tousser ?). Ces trois sermons donnent l'idée de la verve puissante et originale de Maillard, qui prend vivement à partie les auditeurs, et les traite, quel que soit leur rang, avec une rudesse vraiment éloquente. Dans sa *Passion*, prêchée à Laval en 1490, on admire une peinture réaliste et pathétique de la mort du Christ, qui est bien d'un contemporain de Villon (1).

BIBLIOGRAPHIE

Sur l'*historiographie au moyen âge*, consulter Ch.-V. Langlois *Histoire de la littérature française* (Julleville, Colin), t. II, chap. VI.

Extraits des chroniqueurs français, éditions Paris-Jeanroy (Hachette), Petit de Julleville (Colin), Aubertin (Belin). — Chacun de ces volumes contient d'excellentes notices sur Villehardouin, Joinville, Froissart, Commines.

E. Faguet, *Seizième Siècle*, premier chapitre : *Commynes*, 1894.

Sur les *Sermonnaires* : Lecoy de la Marche, *la Chaire française au moyen âge* (2e édit., 1886). — Abbé Bourgoin, *la Chaire française au douzième siècle* (Paris, 1879). — Abbé Samouillan, *Étude sur la chaire et la Société française au seizième siècle*, Olivier Maillard (Paris, 1891).

(1) Lire des fragments du *Sermon de Bruges* et de la *Passion*, de O. Maillard, dans Aubertin, p. 317.

DEUXIÈME PARTIE

LE SEIZIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

TABLEAU GÉNÉRAL DU XVIe SIÈCLE

Sommaire : 1° La *Renaissance* est la période de notre littérature qui s'étend environ de 1515 à 1610. Ce mot exprime par une heureuse métaphore le réveil des lettres et des arts au seizième siècle.

2° Parmi les *causes* de la Renaissance, il faut signaler : *les guerres d'Italie* (1494-1515), la découverte de l'*imprimerie* (1450), et la *Réforme* (1521).

3° L'*humanisme* est l'étude désintéressée de l'antiquité, au double point de vue *critique* et *esthétique*. Il a d'abord pour représentants des Italiens comme *Pétrarque* (XIVe siècle), — *Érasme*, en Hollande (1467-1536), — puis il se répand en France, surtout par l'enseignement du *Collège royal* fondé en 1529.

4° Les *classes sociales*. Avec François Ier, la *cour* est un centre d'élégance et de goût. — L'*aristocratie* protège les gens de lettres. — Le *clergé* se réforme par le *Concile de Trente* (1545-1563). — La *bourgeoisie* devient plus lettrée : c'est pour elle surtout qu'écrivent Rabelais et Montaigne.

5° Les *Arts*, sous l'influence italienne, se renouvellent ; c'est également l'époque d'importantes découvertes *scientifiques*.

6° Parmi les *influences extérieures*, à noter celle de l'*Italie* et de l'*Espagne*. En Angleterre, *Shakespeare* et *Bacon*, qui restent inconnus à la France.

I. — Dates et définitions.

On appelle *Renaissance* la période qui s'étend, approximativement, de l'avènement de François Ier (1515) à la mort de Henri IV (1610). Ces dates, comme celles du moyen âge, demandent à être rectifiées en ce qui concerne le théâtre : les *Mystères* ne sont interdits qu'en 1548, et la tragédie du seizième siècle ne commence qu'après 1550. D'autre part, Malherbe, que l'on rattache à la période classique, avait atteint sa pleine maturité sous Henri IV ; et tel écrivain, comme Agrippa d'Aubigné, dont *les Tragiques* ne paraissent qu'en 1620, est considéré comme un poète du seizième siècle. Il y a donc lieu de tenir compte des écoles et des tempéraments, plus encore que des dates.

Le mot *Renaissance* exprime de la façon la plus heureuse, par une simple et poétique métaphore, le réveil des lettres et des arts au début du seizième siècle. Déjà, le neuvième siècle (Charlemagne) et le treizième (saint Louis) avaient été des *renaissances*. Mais faut-il regretter qu'il y ait eu, au seizième siècle, rupture avec le moyen âge, abandon des genres nationaux, imitation de l'Italie et surtout des anciens ? La question est résolue depuis longtemps. Le quatorzième et surtout le quinzième s'étaient, pour ainsi dire, engourdis. Ils continuaient, en l'altérant, l'art gothique ; ils déformaient également les genres littéraires, et presque rien de nouveau, si ce n'est au théâtre, n'y apparaît.

Au début du seizième siècle, tout se renouvelle et renaît. La vie de cour et de château se réorganise ; — les classes bourgeoises et rurales prennent une importance sociale et politique de plus en plus grande ; — les sciences tendent à se séparer de la théologie ; — les arts se sécularisent et l'architecture religieuse s'amoindrit, tandis que l'architecture privée se développe ; — l'esprit chevaleresque, décidément brisé par la guerre de Cent ans, fait place à la stratégie moderne ; — la littérature abandonne de plus en plus l'observation directe et le réalisme, pour puiser aux sources antiques, et, en même temps, elle devient plus *individuelle* et plus *esthétique*.

Quelles ont été les causes de ce mouvement ?

II. — Les causes de la Renaissance.

Les guerres d'Italie (1494-1515). — La France fut, pendant tout le moyen âge, en relations constantes avec l'Italie ; et, jusqu'au quatorzième siècle, l'Italie était tributaire de la littérature française. Mais, au quatorzième, il y a une sorte de rupture. Le développement rapide de l'Italie, plus libre et plus hardie, n'est pas suivi par la France. Il faut, à la fin du quinzième siècle, l'expédition de Charles VIII dans le royaume de Naples pour remettre en contact les deux nations. Continuées sous Louis XII et sous François Ier, ces expéditions établissent un courant ininterrompu.

La Renaissance italienne. — L'Italie, au moment où les Français y pénètrent, est depuis près de deux siècles en pleine *renaissance*, et elle s'apprête encore à produire dans les lettres et dans les arts d'incomparables chefs-d'œuvre. Dante était mort en 1321, Pétrarque en 1374, Boccace en 1375. Le peintre Giotto († 1334) avait dégagé l'art italien de l'imitation byzantine. Ils avaient des successeurs, et tout les favorisait. L'état politique de l'Italie, les luttes perpétuelles entre cités, entre partis dans une même cité, avaient fait naître ces *tyrannies* locales, qui furent aussi bienfaisantes et propices aux arts et aux lettres, que fatales à la liberté individuelle. On vit les Sforza à Milan, les d'Este à Ferrare, les Médicis à Florence, favoriser les poètes et les artistes. A Rome, les Papes faisaient travailler les architectes et les sculpteurs à la beauté de la Ville éternelle.

Après la prise de Constantinople par les Turcs (1453), un grand nombre de savants grecs se réfugient en Italie, apportent aux princes et aux Universités les manuscrits échappés à l'incendie et au pillage, et on leur attribue des chaires pour l'enseignement de leur langue. L'Italie, d'ailleurs, n'avait jamais cessé d'étudier la langue d'Homère et de Platon ; et l'on voit Pétrarque, déjà vieux, prendre des leçons de grec. Mais, dans la seconde moitié du quinzième siècle, l'hellénisme y refleurit de toutes parts ; et l'Académie platonicienne de Florence, protégée

par Cosme de Médicis, devient un centre d'enthousiasme et d'érudition.

Alors se fondent de magnifiques bibliothèques : les Médicis enrichissent à Florence celle du couvent de San-Marco ; le cardinal Bessarion lègue la sienne à Venise ; Nicolas V établit la *Vaticane* (1) ; chaque ville et chaque couvent veulent avoir la leur : aujourd'hui encore, les manuscrits conservés dans ces bibliothèques sont la base des éditions savantes.

Les arts, en Italie, suivent le même mouvement : les noms de Giotto, de Brunelleschi, de Ghiberti, de Donatello, nous préparent, dès le quatorzième et le quinzième, aux merveilles de la peinture, de la sculpture et de l'architecture du seizième siècle.

Enfin, la vie italienne, depuis le quatorzième (vie de cour, vie de château, vie civile), est tout imprégnée du goût le plus délicat et le plus varié. — A Florence, à Venise, à Rome, à Milan, à Urbin, à Ferrare, à Bologne, à Vérone, tout le monde est artiste et connaisseur. Comme jadis à Athènes, le bourgeois et l'homme du peuple, tout aussi bien que le grand seigneur, aiment d'instinct ce qui est beau. Le moindre monument religieux ou civil, public ou privé, a son cachet et son originalité. La splendeur du ciel, l'harmonie des paysages, l'élégance de l'architecture formaient un admirable fond de tableau pour ces corps robustes et souples, qui, drapés dans le manteau de soie ou dans la loque plébéienne, prenaient naturellement des poses de statues.

Ce frémissement de vie, d'art, de liberté, de curiosité dut frapper vivement les compagnons d'armes de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier. Et les expéditions d'Italie sont considérées à juste titre comme une des causes essentielles de la Renaissance française (2).

L'imprimerie. — Au début du quinzième siècle, Coster de Harlem avait imprimé des images de saints, avec des

(1) La fameuse *Ambrosienne* de Milan date seulement du dix-septième siècle ; elle fut fondée par le cardinal Frédéric Borromée.

(2) GEBHART, *Les Origines de la Renaissance en Italie*. Hachette.

légendes, au moyen de la gravure sur bois, la *xylographie.* On croit même qu'il eut le premier l'idée de découper des caractères de bois, et de s'en servir pour imprimer, à la main, des légendes d'images. Mais c'est Gutenberg qui inventa les caractères mobiles en métal et l'art de les grouper pour en former des *planches*, sur lesquelles on pouvait tirer, au moyen d'une machine à bras, un nombre infini d'exemplaires. Le premier ouvrage imprimé, en 1450, est la Bible de Gutenberg, dite *Bible Mazarine* (Mayence).

D'abord, les imprimeurs, qui tiraient leurs exemplaires sur vélin, où l'on ajoutait à la main les lettres initiales des chapitres, les titres, etc., voulurent faire passer leurs livres pour des manuscrits, et les vendirent fort cher. Mais, dès la fin du quinzième siècle, des imprimeries s'étaient établies à Paris et à Venise ; il y en eut bientôt partout. Ce ne fut pas, d'ailleurs, sans résistances que la nouvelle industrie put s'exercer. La corporation des copistes, à Paris, réclama auprès du Parlement ; il fallut que le roi Louis XI prît lui-même la défense des imprimeurs et leur accordât des privilèges, qui furent confirmés et étendus par Louis XII et par François Ier. Les plus célèbres imprimeurs du seizième siècle furent, en France, les *Estienne*, et, en Italie, les *Alde*, de Venise.

Les conséquences de cette découverte doivent être envisagées à deux points de vue :

1° D'abord, celle de la *fixation des textes.* Se figure-t-on quel pouvait être l'état de déformation auquel, de manuscrit en manuscrit, à travers les bévues des copistes, et surtout les corrections des pédants, avaient pu parvenir les textes des auteurs grecs et latins ? Il était temps qu'on les *établît*, en usant de tous les manuscrits retrouvés, en les comparant, en les corrigeant l'un par l'autre. Les œuvres du moyen âge, sans cesse rajeunies, allaient aussi *s'arrêter* dans cette série de transformations fatales ; on pouvait sans doute encore consulter des manuscrits originaux, et publier *le vrai texte* du *Roland* ou de *Renaud de Montauban*. Malheureusement, l'usage de l'imprimerie coïncide, en France, — on ne l'a pas assez remarqué, — avec l'engouement pour l'antiquité et le dédain du moyen âge. Il fallut attendre près de trois siècles pour que les imprimeurs daignas-

sent s'occuper de ces manuscrits nationaux, dont la plupart s'étaient détérioriés ou perdus. — Mais, du moins, les ouvrages nouveaux échappèrent au même sort. Dès le premier jour, les textes d'un Marot ou d'un Rabelais furent, sous les yeux mêmes des auteurs, imprimés dans leur forme authentique. Et désormais on ne pourra plus se plaindre que d'une chose: c'est que l'imprimerie conserve également, pour en encombrer les bibliothèques, toutes les sottises humaines.

2° L'imprimerie devait avoir une conséquence plus importante encore. C'était de multiplier à l'infini les exemplaires des auteurs anciens ou contemporains, et, par là, d'en vulgariser l'usage et la connaissance. De certains écrivains anciens, les manuscrits étaient si rares et si coûteux, que les maîtres eux-mêmes n'en possédaient que des fragments, ou des résumés. Les étudiants, en général, se bornaient à copier quelques passages de Virgile ou de Cicéron. Au seizième siècle, on put consulter enfin tout Aristote et tout Platon; on put posséder le texte complet d'Homère et d'Horace. Et surtout, les livres nouveaux, jusqu'alors réservés à un très petit nombre d'initiés, et dont les idées ne pénétraient que lentement le monde lettré lui-même, furent, dès leur apparition, à la portée de tous. Alors seulement put se créer et se répandre l'*opinion publique*.

La Réforme. — La Réforme, préparée par *Wiclef* en Angleterre (XIVe siècle), par *Jean Huss* en Bohême (XVe siècle), a pour grande date initiale la rupture de Luther avec l'Église catholique (1521) : toute l'Allemagne du Nord se détache de Rome, pour adopter un christianisme *réformé*. L'Angleterre suit le mouvement, sous Henri VIII (1531). Puis, Genève devient le centre du *calvinisme*, qui est apporté en France par Théodore de Bèze.

Nous n'avons pas ici à faire l'histoire de la *Réforme*, ni à la discuter. Il nous suffit d'en marquer l'importance et l'influence au point de vue de l'évolution sociale, intellectuelle et littéraire. La *Réforme* est le plus grand fait des temps modernes. Accomplie comme œuvre de *foi*, et non pas du tout, comme on se le figure de loin, comme une

réaction *philosophique*, elle devait avoir des conséquences que ses promoteurs ne soupçonnaient pas. Luther avait voulu ramener ses compatriotes à une pratique plus stricte du christianisme. Une foi ardente, exaltée, intolérante, animait son apostolat. Calvin renchérit encore ; sa foi plus inquiète aboutit au dogme de la *prédestination* ; il devint un chef d'Église plus absolu que le Pape. — Mais, sur quoi se fondait la Réforme? Sur l'*étude de la Bible*, dont Luther publia une traduction allemande en 1534, afin que chacun pût la lire, la méditer, et en tirer des raisons de croire et des principes d'action. C'était briser avec la *tradition* et l'*autorité* ; c'était faire appel au sens individuel et, par suite, à la liberté de penser.

La liberté de penser, ou, comme on a dit d'abord, le *libre examen*, voilà quelle fut la part de la Réforme dans la Renaissance. En effet, si la masse des nouveaux protestants ne fit que passer d'une autorité sous une autre ; et si, quoique lisant la Bible, ils acceptèrent tout de même, chacun dans sa secte, l'autorité d'un pasteur ; les esprits plus hardis, les érudits, les humanistes, qui ne s'étaient ralliés à la Réforme que pour échapper à l'Église, ne tardèrent pas à échapper aussi à Luther et à Calvin. Ils usèrent plus largement du principe de libre examen, et introduisirent partout l'*esprit critique*, celui qui, sans se préoccuper des conséquences d'une découverte ou d'une idée, n'a pour but que de faire avancer la science, ou de mettre au jour ce qu'il croit être la vérité.

Italie, *imprimerie*, *Réforme*, telles sont donc les trois causes principales de la Renaissance.

III. — Le nouvel esprit littéraire.

L'humanisme. — Le moyen âge français n'ignorait pas l'antiquité; mais il l'avait ou mal comprise, ou mal étudiée. Il lui manquait le *sens historique*. Par une contradiction bizarre, il admettait que le christianisme avait renouvelé la face du monde, et il ne sentait pas les profondes différences qui séparent la société païenne de la société chrétienne. D'autre part, il restait fermé à la beauté esthétique des œuvres anciennes. Dans Virgile, il n'estimait

que le *prophète* ; dans Homère, il ne voyait que les faits et les aventures. Ajoutez, nous l'avons déjà dit, que la plupart des textes originaux lui étaient étrangers. Les Latins, il les connaissait dans une certaine mesure; les Grecs, il s'en faisait l'idée la plus fausse, à travers les compilations ou les pastiches byzantins.

Les Italiens, avec Pétrarque, pratiquèrent, dès le quatorzième siècle, l'*humanisme*, c'est-à-dire l'étude désintéressée, en même temps *critique* et *esthétique*, de l'antiquité. Un *humaniste* n'est pas alors, selon le sens actuel et vague du mot, un homme qui a fait de bonnes études, qui est capable de citer un vers d'Horace et de suivre le mouvement littéraire de son temps. L'*humaniste*, dont Pétrarque est le type, est à la fois érudit et artiste. Il sait lire un manuscrit; préparer une édition critique; découvrir et corriger une faute de copiste; commenter par l'histoire et par les autres textes l'auteur qu'il lit. En même temps, il cherche dans cet auteur la peinture et l'analyse des *sentiments humains* à une certaine date, sans se préoccuper d'une thèse à soutenir. Enfin, il est sensible à la beauté de la forme; il distingue Diodore d'Hérodote, et Stace de Virgile. Les *Lettres* de Pétrarque nous apprennent ce qu'était un humaniste italien du quatorzième siècle; et pendant deux siècles encore l'Italie sera le pays de l'humanisme.

Cependant, à Rotterdam, ÉRASME (1467-1536), esprit libre, travailleur infatigable, tout ensemble érudit sans pédantisme, homme de goût sans exclusivisme, exerçait à son tour une influence intellectuelle analogue à celle de Pétrarque. Ses *Adages*, dans lesquels il commentait tous les proverbes anciens, révélaient aux contemporains la vie antique dans tous ses détails. Il entretenait une correspondance ininterrompue avec tous les savants et tous les érudits de l'Europe. Et il se forme alors une sorte de *république des lettres*, où, par delà les frontières, et grâce à cette langue universelle et internationale qu'était le latin, tous les esprits supérieurs fraternisaient.

L'humanisme en France. — L'humanisme devait se propager très vite en France, où le goût des choses littéraires et de la psychologie était inné. Mais les érudits étaient

suspects à la Sorbonne, et c'est pour les grouper et pour leur permettre d'exercer une influence par l'enseignement que François Ier fonda, sur le conseil de Budé, le Collège Royal, devenu plus tard Collège de France (1529). Nous ne sentons plus aujourd'hui le caractère original de cet établissement, dont la plupart des chaires semblent faire double emploi avec celles de la Faculté des lettres et de la Faculté des sciences. Mais il faut se reporter au seizième siècle, et observer qu'à la Faculté des arts, tout était subordonné à la scolastique et à la théologie, qu'on n'y enseignait ni le grec, ni l'hébreu, ni le latin classique, ni à plus forte raison les sciences pures ou appliquées. — Les noms de Vatable, Turnèbe, Lambin, Ramus, etc., représentent alors le grand effort vers l'humanisme, encouragé par le Roi, en dépit de la Sorbonne. — Ce mouvement, d'ailleurs, se propageait très vite par l'imprimerie, par les traductions, par la fabrication d'admirables instruments de travail, comme le *Thesaurus linguæ latinæ* de Robert Estienne et le *Thesaurus linguæ græcæ* d'Henri Estienne.

L'enseignement. — On verra, par les critiques de Rabelais contre les *sorboniqueurs* et contre les pédants, qu'il y eut au seizième siècle une véritable crise de l'enseignement. Les Universités ont perdu leur prestige. La *scolastique* n'est plus qu'une machine qui tourne à vide. On a une tendance de plus en plus marquée, vers la fin du siècle, à la fois vers l'enseignement *littéraire* et *scientifique*, dégagé de tout lien théologique, et vers la réalisation d'un certain équilibre entre l'éducation intellectuelle et l'éducation physique. Mais il n'est pas de réformes plus lentes que celles de la pédagogie. Le latin doit rester encore presque exclusivement, pendant deux siècles, le fond de l'enseignement. Du moins commence-t-on à abandonner les compilations indigestes, raillées par Rabelais, pour étudier directement les textes.

La littérature. — Entraîné par ce mouvement d'idées, le goût littéraire a changé. Le moyen âge ne s'intéressait guère qu'au *fond*, aventures, morale, satire. De là son dédain pour le style; de là, souvent, son impuissance à *fixer* un sujet, si heureux qu'il fût, et qui pouvait ainsi toujours

passer d'une forme provisoire à une autre non moins éphémère. Au seizième siècle, la pratique des anciens apprend la valeur du *style*. De là, dans une certaine mesure, cette crise de *formalisme* ridicule que subit d'abord la poésie avec les *grands rhétoriqueurs*. Puis, les exagérations s'atténuent; on voit un Marot donner à des riens ce tour élégant et précis qui en assure la durée; on voit surtout Ronsard demander aux anciens et aux Italiens un style, et même une langue, tant il sent que la *forme* de l'œuvre d'art doit être solide et précieuse pour résister au temps. La prose, de son côté, se dégage du latin, clarifie son vocabulaire, régularise sa syntaxe, et vise à l'éloquence ou à l'esprit. On sent désormais que l'écrivain, quel qu'il soit, tient à ce que son œuvre, telle qu'il l'a conçue et écrite, passe à la postérité sous son nom.

IV. — Les classes sociales.

La littérature du seizième siècle n'est plus, comme celle du moyen âge, d'observation directe et réaliste. Elle prend ses modèles soit au dehors, en Italie, soit chez les anciens, ou elle analyse l'homme intérieur. Aussi n'avons-nous plus à nous demander comment elle représente les diverses classes de la société, mais plutôt dans quel *milieu social* elle s'épanouit. Car l'auteur qui écrit pour être lu veut plaire, et il est bon de savoir à qui il s'adresse.

La cour. — C'est de François Ier que date réellement l'institution de la cour. Le roi-chevalier, si séduisant par son esprit et par son courage, que la nation lui pardonnait ses vices, fut le premier qui groupa en un même centre toute la noblesse, et qui créa la *vie de cour* et le *courtisan*. La hiérarchie, l'étiquette se substituèrent aux relations plus simples des règnes précédents. Les femmes furent, par leur beauté, leur esprit et leur élégance, les arbitres de cette cour. Le temps n'était plus où le seigneur s'isolait et boudait dans son château, et obtenait par la crainte ou par l'estime les faveurs du roi. Il fallut maintenant venir « faire sa cour », être personnellement connu du roi, le solliciter en personne, obtenir et remercier par une présence assidue.

Dans cette cour, il se forme un goût de convention, qui changera selon les influences, mais qui, à chaque moment, aura son unité. Le poète, pour plaire à la cour, se fera *poète-courtisan*. Marot et Mellin de Saint-Gelais sauront comment on dit finement et galamment les choses, quand on parle au Roi ou aux dames. Ronsard, qui commence par protester contre la poésie de cour, se plie à son goût nouveau d'italianisme et « pétrarquise ». D'ailleurs, de François I[er] à Henri III, on ne peut nier que la cour, si elle a trop aimé et encouragé certaines affectations, a témoigné d'un goût large et souple. François I[er] sent tout le prix de Marot, qu'il arrache plusieurs fois à ses persécuteurs. Henri II applaudit la première tragédie de Jodelle, et prend Amyot pour précepteur de ses fils. Charles IX protège et encourage Ronsard. Henri III comprend Montaigne.

L'aristocratie. — Ainsi centralisée et disciplinée par la cour, l'aristocratie a moins de caractère et d'indépendance qu'au moyen âge. Elle se plaît surtout aux fêtes, aux réceptions, où elle étale un luxe tel qu'il fallut des lois pour y mettre un frein. Elle se ruine en armures de parade et en costumes. D'ailleurs, elle ne vit pas seulement autour du roi. A l'imitation de l'Italie, on a substitué aux forteresses féodales des châteaux de plaisance. Le roi a donné l'exemple. Il se transporte avec sa cour à Fontainebleau, à Blois, à Chambord. Les grands seigneurs se font construire, eux aussi, des résidences d'été, près de bois qui leur servent de décor, et qui n'ont plus d'eau dans leurs fossés que pour se mirer. On commence à faire des villégiatures luxueuses, où l'on emporte tout l'appareil de la vie mondaine, où les bals et les divertissements rassemblent de nombreux invités (1). C'est un honneur, pour ces riches seigneurs, de jouer aux Mécènes. Ils protègent et pensionnent des poètes; ils leur font composer des mascarades, des madrigaux et des étrennes; ils acceptent des dédicaces qui flattent leur vanité. Parcourez

(1) Parmi les principaux châteaux privés, on peut citer *Gaillon* et *Meudon* (au cardinal de Bourbon), *Chantilly* (au duc de Montmorency), *Verneuil* (au duc de Nemours), etc.

l'œuvre de tous ces poètes et prosateurs; vous y trouvez une foule de noms de grands seigneurs, à qui sont dédiés ou adressés leurs vers, leurs *discours*, leurs traductions, leurs dictionnaires, et qui, à la fois courtisans et humanistes, ont su contribuer au progrès des lettres. Mais aussi, ce n'est plus la liberté du moyen âge. Et l'on chercherait vainement, au seizième siècle, cette poésie indépendante que nous goûtons chez Rutebeuf, chez Eustache Deschamps, chez François Villon. La satire de Joachim du Bellay, le *poète-courtisan*, est un cri d'indignation que ne répercute aucun écho.

Le clergé. — L'Église, un moment ébranlée par la Réforme, avait senti le besoin de se réformer elle-même. C'est à quoi travailla le *Concile de Trente*, qui dura de 1545 à 1563, et d'où l'Église sortit, au point de vue de la hiérarchie et de la discipline, réorganisée et plus forte. D'autre part, de nombreux ordres religieux s'étaient créés, se donnant pour mission spéciale de combattre le protestantisme. Le plus célèbre de ces ordres fut celui des *Jésuites*, fondé en 1534 par Ignace de Loyola, et qui, grâce à ses constitutions sévères et savantes, acquit rapidement une influence européenne. Au point de vue qui nous occupe, il faut signaler leurs nombreux collèges à Paris et en province, qui furent bientôt fréquentés par les enfants de la noblesse et de la haute bourgeoisie, qu'ils cherchèrent surtout à rendre *humanistes*. Ils firent aux collèges de l'Université une concurrence si forte et si brillante, que celle-ci leur suscita plusieurs procès. Mais, quoique le Parlement les ait bannis en 1595, ils purent rouvrir leurs collèges en 1604, et retrouvèrent le même succès. — Le haut clergé prit l'habitude de fréquenter la cour; et il se glissa bien des abus dans l'attribution des évêchés et dans la distribution des bénéfices, qui dépendaient du roi. Mais aussi vit-on beaucoup de cardinaux et d'évêques se faire les protecteurs des poètes et des érudits, et consacrer une large part de leurs revenus à pensionner des gens de lettres ou de science. Souvent aussi un évêché devint le prix de services rendus aux lettres, ou de beaux ouvrages; c'est ainsi qu'Amyot reçut l'évêché d'Auxerre. Enfin, en ce qui concerne le clergé, si les écri-

vains protestants et *libertins* redoublent d'attaques contre lui, les catholiques ne jouissent plus de la même licence qu'au moyen âge, du moins en France. On devient plus sévère, surtout dans la seconde moitié du siècle, et Rabelais est le dernier représentant d'une liberté qui sera de plus en plus restreinte par le pouvoir.

La bourgeoisie et le peuple. — Au seizième siècle, la grande bourgeoisie est formée de magistrats, d'avocats, de médecins, de savants. Elle remplit les Parlements, les tribunaux, les différents conseils, la Cour des comptes, la Cour des aides. Tous les emplois, sauf les hauts grades militaires, lui étaient accessibles. Et comme elle était travailleuse, patiente, ambitieuse, elle les envahissait tous. Elle forme, dès cette époque, la partie vraiment solide et sérieuse de la nation. Or, tous ces *officiers* civils avaient étudié le droit et les lettres, et sortaient des collèges de l'Université ou des jésuites. Les bourgeois n'étaient donc plus, comme jadis, les auditeurs naïfs et bénévoles des *jongleurs* ou des *confrères* dramatiques; le goût des lettres s'était développé chez eux. Seulement, ce goût était resté *gaulois*, tout en s'élargissant par l'érudition, et le bon sens y dominait l'imagination. Il faut donc tenir le plus grand compte de ce public moyen, auquel s'adressent, bien plus qu'à la cour, les Rabelais et les Montaigne. On peut même dire que la bourgeoisie finit par faire dominer exclusivement son goût mesuré, raisonnable, moins déformé par l'abus de l'antiquité et l'influence des littératures étrangères. Ronsard ne dut pas lui plaire; mais elle dut se reconnaître en Malherbe.

Du peuple, est-il question dans la littérature du seizième siècle ? — Sa place était grande dans les œuvres du moyen âge ; maintenant, entre la littérature des *humanistes*, celle de la *cour*, et celle des *bourgeois*, il ne trouve plus à se glisser. Le type de l'homme du peuple va devenir *conventionnel* dans la littérature. On ne l'observera plus directement ; il est moins mêlé à la vie de ceux qui écrivent; et le *réalisme* ne reparaîtra que beaucoup plus tard.

V. — Les arts et les sciences.

Les arts. — Si l'influence de l'Italie se fait sentir sur notre architecture, il y a bien là encore une renaissance *française*. Chambord, le Louvre furent construits par des architectes français ; le château d'Anet et le château des Tuileries, par Philibert Delorme. — Nos architectes, dans les bâtiments civils, abandonnent le gothique, pour revenir à des formes imitées de l'antiquité, colonnes, architraves, frontons, frises, etc. En art religieux, on conserve encore le gothique ; mais quelques églises, comme Saint-Eustache et Saint-Étienne-du-Mont, sont déjà les manifestations très curieuses d'un art nouveau.

Des sculpteurs de génie apparaissent au seizième siècle, qui joignent au sens du vrai, que leur a légué le moyen âge, l'influence des modèles italiens et antiques, et une plus parfaite connaissance du nu. Les principaux sont Germain Pilon, Jean Goujon, Jean Cousin.

La peinture est moins remarquable, et ne soutient pas la comparaison avec celle de l'Italie. Mais les portraits de Clouet sont, en leur genre, des chefs-d'œuvre d'observation et de vie (1).

Les sciences. — Le seizième siècle ouvre l'ère des grandes découvertes scientifiques. Il suffit de rappeler les noms de : COPERNIC, qui affirme que la terre tourne autour du soleil, de TYCHO-BRAHÉ, un des plus grands noms de l'astronomie, de JANSEN qui invente le microscope. En mathématiques, il faut rappeler le nom de CARDAN qui poussa l'algèbre jusqu'aux équations du quatrième degré, suivi de plusieurs savants éminents. En même temps, l'anatomie est pratiquée par ANDRÉ VÉSALE et AMBROISE PARÉ ; on découvre la circulation du sang, etc. La médecine française réalise alors d'étonnants progrès.

Mais le plus illustre esprit scientifique de ce temps appartient à l'Angleterre ; c'est le chancelier FRANÇOIS BACON († 1626) qui devait publier, en 1620, son *Novum Organum*, où il a posé les principes de la méthode expérimentale.

(1) Nous passons très rapidement sur cette question vulgarisée par d'excellents ouvrages. Voir l'*Histoire générale des Beaux Arts*, de M. ROGER PEYRE. Delagrave.

VI. — Les influences extérieures.

Nous avons suffisamment marqué précédemment l'*influence des guerres d'Italie* et celle de la *Réforme*. Il faut encore noter :

Les grandes découvertes géographiques de la fin du quinzième et du commencement du seizième siècle (Amérique, route des Indes par le Cap, missions en Chine, etc.) ouvrent de nouveaux débouchés à l'activité européenne. De là aussi des *mémoires*, *relations de voyages*, *récits*, etc., qui frappent l'imagination populaire, mais qui n'ont pas, il faut en convenir, une répercussion sur la littérature trop absorbée par l'humanisme.

Les littératures étrangères. — La littérature italienne exerce une influence prépondérante sur la France, surtout par ses écrivains du quatorzième siècle, Pétrarque et Boccace. On verra à quel point nos poètes et nos conteurs s'en sont inspirés. Nos écrivains politiques étudient MACHIAVEL († 1527), et les *bouffons* italiens apportent à la cour de Henri III le goût de la comédie d'intrigue. Les modes italiennes envahissent la cour, l'*italianisme* gâte notre langue. La réaction ne se fera que sous Henri IV. Mais, notons ici les dates des principaux chefs-d'œuvre italiens, au seizième siècle : *Roland furieux*, de l'Arioste (1515) ; *le Prince*, de Machiavel (1518) ; l'*Aminta*, du Tasse (1571) ; la *Jérusalem délivrée*, du Tasse (1575).

D'Espagne, il nous revient (1550-1564) les *Amadis*, par la traduction d'HERBERAY DES ESSARTS. — C'est en 1572, que le Portugais CAMOENS († 1579) donne son poème des *Lusiades*.

En Angleterre, il suffit de signaler THOMAS MORUS († 1535), historien et homme d'État ; SPENSER († 1599), poète exquis et précieux ; F. BACON († 1626) que nous avons déjà nommé ; et des poètes dramatiques, prédécesseurs de SHAKESPEARE, lequel naît en 1564, et commence à donner ses œuvres à partir de 1588. Mais Shakespeare semble avoir été totalement inconnu à la France du seizième et même du dix-septième siècle.

L'Allemagne ne donne, comme ouvrages importants, que ceux de LUTHER († 1546), surtout sa traduction de la Bible, — et les poésies de HANS SACHS († 1576).

CHAPITRE II

CLÉMENT MAROT

LA POÉSIE DE 1500 A 1549

Sommaire : 1° Les *grands rhétoriqueurs*. On désigne sous ce nom des poètes de la cour de Bourgogne et de la cour de Malines en Flandre, qui traitent de petits genres à forme fixe et compliquée. Les principaux sont : *Chastelain, Molinet, Crétin*, et surtout *Jean Le Maire de Belges* (1473-1525).

2° *Clément Marot* (1497-1544), attaché d'abord à Marguerite d'Alençon, puis à François Ier, est plusieurs fois exilé, et meurt à Turin. — Poète de cour, il n'eût composé que de petites pièces élégantes, si ses malheurs ne l'avaient obligé à parler spirituellement de lui-même : là est son originalité. Sa langue est claire et fine: le dix-septième siècle l'a préféré à Ronsard.

3° Parmi ses contemporains : *Marguerite d'Alençon*, qui devint reine de Navarre, a composé des poésies religieuses; *Mellin de Saint-Gelais* est le type du poète de cour.

4° L'*École lyonnaise* ramène la poésie à de plus nobles sujets, et écrit en un style presque *symbolique*. — Les principaux poètes de cette école sont : *Héroët, Maurice Scève* et *Louise Labé.*

I. — Les grands rhétoriqueurs.

Entre Villon (dont le *Grand Testament* est de 1461) et le manifeste de la Pléiade (1549) s'écoule, pour la poésie française, une période de transition. Le seul nom resté illustre entre ces deux dates est celui de Clément Marot. Mais es poètes ont été nombreux; nous devons, avant d'arriver à Marot, en nommer quelques-uns, et chercher si l'*art des vers*, sinon la poésie, ne leur doit pas certains progrès.

On pourrait dire que le premier en date des *rhétori-*

queurs fut Alain Chartier, « père de l'éloquence française ». La *rhétorique* est l'art de bien dire ; et, au quinzième siècle, on attache une importance de plus en plus grande à la forme. En effet, le grave défaut des imitateurs de G. de Lorris et de Jean de Meun avait été une « abondance stérile ». Il semblait qu'un poète digne de ce nom dût aligner de 4.000 à 20.000 vers. Ce fut encore jusqu'au milieu du seizième siècle la grande « qualité » des auteurs des *Mystères*. Une réaction se produisit ; elle fut exagérée, mais nécessaire ; on ne voulut plus faire que de courts poèmes, surtout dans les genres à *forme fixe*.

Les *rhétoriqueurs* furent particulièrement les poètes de la cour de Bourgogne, ceux de la cour de Malines, en Flandre, groupés autour de Marguerite d'Autriche, enfin ceux de la cour de France, protégés par Anne de Bretagne. Il faut noter que quelques-uns de ces poètes furent en même temps des chroniqueurs, des historiographes, des savants, et peut-être des hommes d'esprit.

Les règles de leur poésie sont au fond les mêmes que celles des douzième, treizième et quatorzième siècles. Mais les genres, *lai*, *virelai*, *rondeau*, *ballade*, *servantois*, *chant royal*, se sont compliqués ; on en a multiplié les difficultés techniques. Molinet publia, en 1493, l'*Art et Science de rhétorique*, où l'on trouve les préceptes de ces genres ; mais, pour les connaître mieux, il faut s'adresser au *Grand et vray art de pleine rhétorique*, de Pierre Fabri (1521) ; c'est là véritablement l'*art poétique* des prédécesseurs de Marot. Les règles fixes du genre se compliquaient de tours de force sur la rime : celle-ci est dite *équivoquée*, quand elle forme calembour (ainsi Marot accouple *rimailleurs* et *rime ailleurs* ; Crétin, *louange* avec *loup ange*, *au soufre irait* avec *souffrirait*, etc.) ; la rime *en écho* répète deux fois, ou trois fois, le son final, ou le mot entier (Crétin écrira : *Par ces vins vers, Atropos a trop os...*, et : *Qui pour chanter a sa corde s'accorde, Mal prend son chant : amour telle est mortelle*) ; dans la rime *annexée* et *fratrisée*, on reprend au commencement d'un vers tout ou partie du mot formant la rime précédente ; dans la rime *batelée*, on répète la rime à la césure du vers suivant ; dans la rime *renforcée* on fait rimer les césures entre elles, ce qui

permet de lire une pièce écrite en alexandrins de ce genre, de trois façons : d'abord en prenant de suite les douze syllabes de chaque vers, puis en lisant une première colonne en vers de six pieds, et une seconde colonne analogue. Ajoutons que certaines pièces sont écrites de telle sorte que, lues de haut en bas, elles présentent un sens positif, de bas en haut un sens négatif. Quelquefois, les vers peuvent se lire à rebours. Bref, il n'est pas de fantaisie puérile dont on ne trouve quelque exemple chez les poètes de ce temps (1).

Georges Chastelain (1403-1475) a écrit en vers *Les Épitaphes d'Hector et d'Achille avec le Jugement d'Alexandre le Grand*, et *les Douze dames de rhétorique*. Ce sont des chefs-d'œuvre de mauvais goût allégorique, pédantesque et obscur. Mais Chastelain ne chercha dans la poésie qu'une distraction; ses vrais titres sont ailleurs, dans sa *Chronique* des ducs de Bourgogne.

Jean Molinet († 1507) fut chanoine de Valenciennes, historiographe de la maison de Bourgogne, bibliothécaire de Marguerite d'Autriche. Il a écrit une *Chronique* qui continue celle de Chastelain. Il eut une grande réputation comme poète; mais ses poésies ne furent publiées qu'en 1531. J'imagine que nous prenons beaucoup trop au sérieux certains vers plaisants toujours cités avec une sorte d'indignation vertueuse, qu'on devait regarder à Malines comme d'aimables jeux d'esprit, ceux-ci par exemple :

Molinet n'est sans bruit ni sans nom, non.
Il a son son, et, comme tu vois, voix ;
Son doux plaid plaît mieux que ne fait ton ton...

Jean Meschinot (1420-1490) peut être considéré comme le type du poète rhétoriqueur. Il a vécu, celui-là, à la cour de Bretagne, et fut attaché à la personne des ducs et à celle de la duchesse Anne, avant son mariage avec

(1) Sur cette question, cf. le *Dictionnaire de littérature* de VAPEREAU au mot *rime*, et les différents *Traités de versification française*. — On trouvera de nombreux exemples dans le *Recueil de poésies françaises des quatorzième et quinzième siècles*, de M. AN. DE MONTAIGLON (11 vol., Bibliothèque elzévirienne).

Charles VIII. Il a composé un poème, *les Lunettes des Princes*, qui eut une trentaine d'éditions en cinquante ans. C'est une allégorie pénible, mais parfois amusante. Dame Raison remet au poète des lunettes, au moyen desquelles il lira dans le livre de Conscience. De ces lunettes, l'un des verres est Prudence, l'autre Justice; ces verres sont enchâssés dans un os, Force, fixé par un clou, Tempérance. Les rimes sont *équivoquées*. On a de lui également une *Oraison qui se peut dire par huit ou par seize vers, tant en rétrogradant que autrement, tellement qu'elle se peut lire en trente deux manières différentes, et à chacune y aura sens et rime.*

Avec **Guillaume Crétin** († 1525), l'art des grands rhétoriqueurs envahit la cour de France. Crétin fut chantre de la Sainte-Chapelle de Paris et historiographe du roi François Ier. Il écrivit douze livres de *Chroniques*, en vers. Mais il fut surtout célèbre par ses poésies (chants royaux, épigrammes, ballades...). Marot semble avoir admiré « le bon Crétin au vers équivoqué » ; mais Ét. Pasquier nous apprend que Rabelais a voulu le représenter « sous le nom de Raminagrobis, vieux poète français » (1).

Jean Le Maire de Belges. — Il faut mettre à part, et au-dessus, parmi tous ces rhétoriqueurs (qui furent, je crois, gens de mérite, mais un peu trop amateurs de *turlupinades*), **Jean Le Maire de Belges**, véritable prédécesseur de Clément Marot et de la Pléiade. Jean Le Maire est né à Bavay, en Hainaut, en 1473 (2). Neveu et filleul de Molinet, il en reçut ses premières leçons de poésie Successivement clerc de finances au service du roi de France, secrétaire du duc Louis de Luxembourg, il devient en 1503 bibliothécaire de Marguerite d'Autriche (3) ; il fut enfin attaché à la personne d'Anne de Bretagne, et mourut probablement vers 1525.

(1) On peut lire quelques vers de Crétin dans *le Seizième siècle* de DARMSTETER-HATZFELD, p. 82.

(2) Il est dit *de Belges*, parce que Bavay était considérée comme l'ancienne capitale de la province de Belgique.

(3) *Marguerite d'Autriche* (1480-1530). Fille de l'archiduc Maximilien, qui fut empereur d'Allemagne de 1493 à 1519, et de Marie de Bourgogne (fille de Charles le Téméraire), elle épousa

Parmi les œuvres poétiques de Jean Le Maire, il faut citer : *la Plainte du Désiré* (Dame Nature avec Peinture et Rhétorique viennent pleurer sur le cercueil de Louis de Luxembourg) ; il se montre dans cet ouvrage, ainsi que dans *le Temple d'honneur et de vertus*, disciple attardé du Roman de la Rose. Dans *la Couronne margaritique*, on trouve encore force allégories: Mort, Vertu, Infortune, Prudence. Plus intéressantes sont *les Épîtres de l'Amant vert :* l'amant vert est un perroquet qui vient de mourir, et qui, des enfers, envoie des vers à Marguerite, sa maîtresse désolée ; la dame lui réplique, en deux épîtres passionnées. On y trouve quelques descriptions ingénieuses, et une galanterie courtoise ou précieuse, parfois piquante. — Comme poète, Le Maire vaut surtout par la facture. Son vers, un peu dur, a de la fermeté ; l'épithète y est juste et bien placée ; il a le sentiment du rythme. Par ses qualités, et aussi par ses défauts (abus d'érudition, diminutifs, mots composés, etc.), il annonce vraiment la Pléiade.

Mais son ouvrage le plus considérable est écrit en prose. Il porte le titre assez singulier d'*Illustrations de la Gaule et Singularités de Troie*, et parut en 1512-1513. Le Maire s'y montre le continuateur de Benoît de Sainte-More (*Roman de Troie*, douzième siècle), et le prédécesseur de Ronsard (*la Franciade*). On sait que le moyen âge attribuait à Francus, fils d'Hector, la fondation du royaume de France. Le Maire reprend cette légende d'aussi loin que possible. Dans son premier livre, il raconte le déluge, l'histoire de Noé, de Cham, d'Osiris, de Dardanus et de Pâris ; dans le second livre, la guerre de Troie ; dans le troisième, les migrations des Troyens et leur établissement en Gaule. On aurait tort de croire, d'après ces rapides indications, à une indigeste et absurde compilation. Les *Illustrations* contiennent de jolis passages descriptifs, des morceaux *romanesques* comme l'histoire de Pâris et d'Œnone, qui ont du charme et de la tendresse, et aussi quelques idées générales sur les origines des

Philibert de Savoie (1504) et administra comme régente les Pays-Bas. Elle tint sa cour à Malines. Marguerite d'Autriche prend rang parmi les plus illustres protectrices des lettres et des arts (cf. F. THIBAUT, *Marguerite d'Autriche et Jean Lemaire*, Paris, 1888).

peuples européens, qui ne sont pas sans intérêt. L'imitation de l'antiquité y est souvent ingénieuse et *directe* ; l'auteur connaît Homère et sait en tirer des images. Bref, on s'explique le succès des *Illustrations de Gaule*, à l'époque où le goût de l'antiquité se ranimait en se transformant au souffle de la toute prochaine Renaissance.

II. — Clément Marot (1497-1544).

Un mot d'abord sur le père de Clément, **Jean des Mares**, dit **Marot** (1463-1523). Né à Mathieu, près de Caen, Jean Marot se maria à Cahors et s'y fixa, jusqu'en 1507, époque à laquelle il devint secrétaire d'Anne de Bretagne. Pour elle, il écrivit le *Doctrinal des princesses et des nobles dames*, en vingt-quatre rondeaux, et la *Vraie-disant avocate des dames*, en rondeaux et ballades. Par ces deux ouvrages, Jean Marot appartient au groupe des *grands rhétoriqueurs*. Mais il devint poète-historiographe, et composa, pour servir Louis XII dans sa lutte contre le pape Jules II, un *Voyage de Gênes* et un *Voyage de Venise*, qui ont beaucoup plus d'originalité et de valeur. Il y raconte les expéditions du roi (qu'il a accompagné à Venise), et ses vers, de rythmes variés, ont de la précision et de la verve. Jean Marot a écrit pour François Ier, dont il était devenu valet de chambre, une *Épître sur la défaite des Suisses à Marignan*. Mais il a mieux fait : il a appris l'art des vers et inspiré le goût de la poésie à son fils Clément.

Vie de Clément Marot. — Clément Marot est né à Cahors, en 1496 ou 1497. Dans une *Églogue au roy* (1539) il nous parle de son enfance, de ses jeux, de son horreur pour les régents de collège, et de sa reconnaissance pour son père. Il paraît avoir assez bien su le latin ; ses auteurs préférés étaient Virgile (dont il traduisait en vers, à quinze ans, la première églogue), Ovide, Catulle et Martial. Il lisait Pétrarque en italien. Il admirait Alain Chartier, le *Roman de la Rose*, Villon, etc... Enfin, il apprenait la musique, et l'on a sous son nom des airs originaux. Bref, dès son enfance, Clément Marot fut un esprit éveillé, curieux, un grand liseur ; ajoutez

qu'il dut faire partie de la Basoche, ou des Enfants-sans-Souci. D'abord page chez Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroi, il y compose ses premières poésies, et il dédie au roi François Ier, en 1515, son *Temple de Cupido*. Un gentilhomme de la chambre, M. de Pothau, le présente en 1518 à Marguerite, sœur du roi (1), alors duchesse d'Alençon. Marot lui apporte une épître, *le Despourvu*, dans le style allégorique de G. de Lorris. Marot devient valet de chambre de Marguerite (2), et, en 1521, il accompagne le duc d'Alençon au camp d'Attigny, près de Rethel (3).

En 1525, Marot suit l'armée royale en Italie ; il est blessé à Pavie et fait prisonnier, mais aussitôt remis en liberté (4). Cette même année, commencent ses malheurs ; et ce *gentil poète* va désormais mener la vie la plus singulièrement agitée. En effet, au mois de février 1526, il est arrêté et enfermé au Châtelet, probablement comme hérétique. De sa prison, Marot écrit à son ami Lyon Jamet de Sensay, en Poitou ; il lui raconte en vers charmants la fable du lion et du rat, et le supplie de venir à son secours (5). Lyon Jamet s'avisa d'un stratagème que permettait alors la diversité des juridictions ; il le fit réclamer par l'évêque de Chartres, comme coupable d'un délit antérieurement commis dans son diocèse. Marot, extrait du Châtelet, fut transporté à Chartres, et vécut près de trois mois à l'hôtellerie de l'Aigle, sans être inquiété. Là, il se donna le malin plaisir de maudire ses juges, et composa son *Enfer* ; il y prépara aussi son édition du *Roman de la Rose* (parue en 1527). Grâcié par François Ier (6) en mai 1526, Marot lui demande, à la fin de cette même année, la survivance de la charge de son père, qui venait de mourir; et il devient valet de chambre du roi (7).

Nouvelle affaire en octobre 1527. Marot a voulu arracher

(1) Cf. p. 189 et 229.

(2) *Ballade à Madame d'Alençon pour estre couché en son estat* (1518).

(3) Épîtres III et IV.

(4) Élégies I, III, IV.

(5) Épitre XI.

(6) Rondeau LXVII.

(7) Épître XXXV.

un prisonnier aux archers du guet ; il est lui-même arrêté et dans la nécessité d'implorer la pitié de François Ier (1). Celui-ci ordonna, le 1er novembre, de remettre en liberté son « cher et bien-aimé valet de chambre ordinaire Clément Marot ».

En 1532, paraît *l'Adolescence clémentine*, premier recueil de poésies de Marot. Mais le poète jouit à peine de son succès qu'il tombe gravement malade ; pendant sa maladie, on lui fait un procès d'hérésie, qui, grâce à l'intervention indirecte de Marguerite, n'aboutit pas. Volé par un valet, sans argent, Marot adresse au roi une de ses plus charmantes requêtes (2). Rétabli, et rentré en faveur, il publie une édition de Villon (1532), et passe deux années à peu près tranquille, à composer force rondeaux, étrennes, épigrammes, ballades ; il est alors poète de cour au sens le plus banal du mot.

En 1532, pendant que la cour séjournait au château d'Amboise, dans la nuit du 17 au 18 octobre, on colla des *placards* sur les portes des appartements, jusque sur la porte du roi ; ces affiches contenaient des injures contre la religion catholique. François Ier, dans un accès de fureur, ordonna des arrestations et des supplices. On perquisitionna, à Paris, chez un certain nombre de personnages suspects, et Marot figurait sur les listes, le septième sur soixante-treize noms. Apprenant que la police venait de saisir ses papiers, et craignant de payer pour les coupables, Marot s'enfuit. D'une traite, il fila jusqu'à Nérac pour se réfugier auprès de Marguerite, devenue reine de Navarre. Celle-ci le garda pendant plusieurs mois, puis lui conseilla de passer en Italie. Marot partit, laissant à Marguerite son jeune fils Michel Marot comme page (1536).

C'est à Ferrare que Clément chercha un refuge. Là se trouvait Renée de France, fille de Louis XII et d'Anne de Bretagne, mariée depuis 1528 au duc Hercule d'Este, fils d'Alphonse d'Este et de Lucrèce Borgia. La cour de Ferrare était une des plus illustres de l'Italie ; Alphonse et son frère le cardinal Hippolyte d'Este avaient été les protecteurs de l'Arioste ; et la même cour devait être illustrée

(1) Épître XXVII.
(2) Épître XXIX.

plus tard par le génie et par les malheurs du Tasse. Renée était favorable à la Réforme. Marot lui adressa une belle épître de bienvenue (1). Il fut tout de suite à l'aise dans cette société à la fois libre et lettrée, où il rencontra de charmantes et spirituelles femmes françaises, entre autres Mme de Soubise et ses deux filles, Anne et Renée de Parthenay. Bientôt devaient passer à Ferrare, Rabelais (1536) et Calvin (1538) (2).

De Ferrare, et malgré la vie heureuse et sûre qu'il y menait, Marot essayait de préparer son retour en France. Il écrivit au roi une épître pour solliciter sa grâce (3) ; mais il ne reçut aucune réponse. Il adresse une épître au dauphin, qui ne répond pas plus que le roi son père (4). Enfin, dans l'hiver de 1536 à 1537, il est rappelé (5). Il revient par Lyon, où il est soumis à la cérémonie solennelle de l'abjuration. Il reçoit l'accueil le plus flatteur de la part des poètes lyonnais, en particulier de Maurice Scève et de ses sœurs Claudine et Sibylle. Après un mois de séjour à Lyon, il rentre à Paris.

En revenant au Louvre, il salue ses amis et protecteurs par le *Dieu gard à la cour*. Puis il se remet à versifier d'aimables *actualités*, des *estrennes*, des épigrammes, etc. Mais, d'autre part, il semblait se porter vers des sujets plus sérieux ; c'est ainsi qu'il traduit en vers deux colloques d'Érasme, qu'il publie le *Chant royal chrestien*, le *Cantique de la chrétienté sur la venue de l'empereur et du roy au voyage de Nice*, l'*Eglogue au roy sous les noms de Pan et de Robin* (1538). Enfin, en 1539, il présente à François Ier trente *psaumes*, qu'il vient de faire paraître. Le succès de cette traduction est considérable, mais il compromet de

(1) Épître XLVII. Cf. Épigr. XXXI.

(2) Renée, de plus en plus tournée vers la Réforme, fut enfermée par son mari (1554) et revint en France (1559). Elle se retira à Montargis, où elle prit part aux guerres de religion, et où elle mourut. Elle eut pour enfants : Alphonse II d'Este, duc de Ferrare ; Anne, mariée au duc de Guise qui fut assassiné en février 1563 ; et Léonore, aimée du Tasse.

(3) Épître XLII

(4) Épitre XLIII. Le Dauphin devait mourir bientôt, à Tournon.

(5) Épitre XLVIII.

nouveau Marot. Les réformés adoptent sa version française, et les courtisans fredonnent ses psaumes sur des airs profanes. Condamné et poursuivi, Marot s'enfuit à Genève, où il fait paraître, en 1543, une nouvelle édition de ses psaumes, au nombre de cinquante. Mais le trop libre Clément ne peut s'accommoder du séjour de Genève ; peut-être même en est-il chassé. Il passe par Chambéry, visite le champ de bataille de Cérisoles, et arrive à Turin pour y mourir (1544). Dans l'église de Saint-Jean, son fidèle Lyon Jamet lui fit élever un monument.

L'œuvre de Marot. — *Principaux morceaux*. — D'abord, quelques *poèmes*, un peu plus étendus que ses pièces ordinaires : — *le Temple de Cupido*, allégorie où reparaissent tous les personnages du Roman de la Rose ; œuvre de jeunesse et de transition, souvent très spirituelle dans le détail ; — *l'Enfer*, composé en 1526, à l'hôtellerie de l'Aigle, à Chartres, ne fut publié qu'en 1542, par Etienne Dolet, qui y a mis une préface. L'Enfer, c'est le Châtelet ; Marot fait une comparaison suivie entre l'enfer des païens et la prison. A la porte, il rencontre Cerberus ; puis Minos (Jean de la Bane, prévôt de Paris) ; il aperçoit une masse de serpents (les *procès*, dont il énumère les différentes formes) ; il comparait devant Rhadamantus (Jean Morin, lieutenant civil), auquel il prête un discours artificieux et hypocrite qui devait être dans le caractère du personnage. Marot nous dit comment il plaida devant Jean Morin ; ce plaidoyer mérite d'être lu en entier, pour les détails très curieux qu'il contient sur la biographie et sur les idées de Marot. Le Griffon (greffier) prend des notes. Rhadamantus se lève, le fait reconduire dans la salle commune où il retrouve ses compagnons d'infortune. — Quant aux petites pièces de Marot, elles peuvent se classer ainsi : 65 *épîtres* (dont nous avons indiqué les principales au cours de la biographie) ; — 27 *élégies*, ou épîtres galantes, dont la plupart sont adressées à des inconnues, très difficiles à identifier ; quelques-unes sont des pièces de circonstance, sur la mort de certains personnages (élégie XXII, *Du riche infortuné Jacques de Beaune, seigneur de Semblançay*, 1527. C'est Semblançay qui parle, après sa mort, du haut du gibet de Montfaucon ; il y a là une imitation intéressante de la fameuse ballade des pendus, de Villon) ; — 15 *ballades* ; les mieux tournées sont : la 3ᵉ, *De frère Lubin* et la 5ᵉ, *A Madame d'Alençon pour estre couché en son estat* ; les ballades composées sur des événements historiques sont les plus faibles ; une des plus célèbres, et des plus obscures, est la 14ᵉ dont le refrain : *Prenez-le, il a mangé le lard*, se rapporte

peut-être à une dénonciation qui causa son premier emprisonnement ; — 80 *rondeaux*, dont quelques-uns sont spirituels, le 2[e], sur les règles mêmes du rondeau (cf. le *rondeau de Voiture. Ma foi, c'est fait de moi...*) ; le 8[e], *A un poète ignorant* (*Qu'on mesne aux champs ce coquardeau...*) ; le 23[e], *A ses amys* (*Il n'en est rien...*) ; le 38[e], adressé probablement à Marguerite d'Alençon (*Un mardy gras...*) ; le 62[e] (*Au bon vieux temps un train d'amour régnait*) ; — 54 *étrennes*, sortes de madrigaux adressés à des dames ou à des demoiselles de la cour, et d'une singulière monotonie ; — 294 *épigrammes*, genre dans lequel excelle Marot. On connaît l'épigramme XL[e], sur la mort de Semblançay ; la LXXXIX[e], à la reine de Navarre, sur ses créanciers ; la LXVIII[e], de *Ouy et Nenny*, etc. ; — 42 *chansons* ; — 17 *épitaphes*, ironiques et plaisantes ; — 35 *cimetières* ou épitaphes sérieuses ; — 5 *complaintes*, ou élégies funèbres, dont la 3[e], intitulée *Déploration sur la mort de Florimond Robertet*, contient un discours de la Mort « à tous humains», qui est le plus bel effort de Marot vers la grande poésie ; — enfin, si l'on y ajoute 22 chants divers, 50 psaumes et 11 oraisons pieuses, la traduction d'une églogue de Virgile, de 2 livres des *Métamorphoses* d'Ovide, et 5 préfaces en prose (pour le *Roman de la Rose*, 1527, et pour Villon, 1532), on aura l'œuvre complète de Marot.

Originalité de Marot. — Nous avons exposé en détail la biographie de Clément Marot, pour bien faire ressortir tout d'abord ce point essentiel : voici un poète au talent aisé, apte à tourner galamment une *étrenne*, à cadencer spirituellement une ballade, à aiguiser une épigramme. Il est, dans cette société à la fois polie et libertine, un *amuseur* plein de tact et de goût (sauf exceptions) ; il saisit au vol l'actualité mondaine et politique ; sa nature l'a destiné à plaire aux grands et surtout aux dames. Laissez-le vivre heureux dans cette cour ; il restera toute sa vie « le poète courtisan » ; il sera un précurseur de Voiture ou du chevalier de Boufflers. — Mais il est deux fois emprisonné ; mais il est deux fois exilé ; mais il lui faut solliciter sa grâce, implorer le roi, Renée de France, le dauphin ; il lui faut se disculper de terribles accusations, pour éviter le bûcher ou la potence ; et ces catastrophes qui brisent, semble-t-il, sa vie de poète, l'obligent à sortir des conventions aimables et des allégories à la mode. Il gémit peut-être de perdre son temps et son talent à conter ses misères et à mendier des grâces et de l'argent ; et pourtant cette

nécessité le force à puiser aux vraies sources de la poésie, la douleur, les regrets du pays, le remords; elle le pousse aussi à hausser le ton, à quitter le badinage, à écrire les descriptions vengeresses de l'Enfer, à plaider éloquemment contre les sorboniqueurs. Et ne voilà-t-il pas, toutes proportions gardées, une admirable preuve de ce que dira plus tard Musset : *Les chants désespérés sont les chants les plus beaux... Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur...*

Mais jusque dans ses plaintes et dans ses réquisitoires, Marot reste Marot. Son inspiration est courte. Il ne sait ni voir, ni sentir, ni peindre. Ce sont des impressions vives et rapides. Il est né homme de cour ; il sait qu'on doit être discret avec les grands. Il soupire plus qu'il ne pleure ; il garde le sourire au coin des lèvres, tandis qu'une larme perle à ses yeux. Bref, il est le *gentil Marot* ; il n'est ni Villon, ni Musset.

Le meilleur jugement porté sur Marot est donc celui de Boileau, — non pas dans la courte histoire de la poésie française de Villon à Malherbe (*Art poétique*, I v. 119) — mais au vers 96. Boileau vient de parler du burlesque en termes sévères; est-ce à dire qu'il interdit de plaisanter? Il répond à cette objection : *Imitez de Marot l'élégant badinage*. Marot *badine*. Il ne traite sérieusement et à fond aucun sujet, même les plus graves, les plus personnels. Il a toujours de l'esprit ; et jamais il n'en a plus que lorsqu'il cherche à voiler la tristesse du sentiment sous la grâce de la forme. Marot est, pour Boileau, un « honnête homme », un poète de société et de salon, qui pourrait lire ses vers dans une ruelle, qui a de la mesure, et qui possède l'art délicat de suggérer ce qui ne doit pas être dit.

La renommée de Marot. — De là, le grand et persistant succès de Marot au dix-septième siècle. Ce n'est pas seulement Boileau qui l'admire. La Fontaine, en est amoureux. Bussy-Rabutin, Fénelon, La Bruyère, le P. Bouhours, poètes et critiques, c'est à qui le louera. Au dix-huitième siècle, Voltaire et Rousseau sont d'accord pour le goûter. Il doit ce succès non moins à son style et à sa langue qu'à son esprit. Que dit La Bruyère ? « Marot, par son tour et par son style, semble avoir écrit depuis Ronsard ; il n'y

a guère entre lui et nous que la différence de quelques mots. » En effet, dans cette première partie du seizième siècle, la langue n'est pas encore entrée dans la crise salutaire mais violente qu'elle va subir avec Ronsard et ses imitateurs. Elle est *française* de vocabulaire et de syntaxe. Elle est claire et vive ; elle suffit à l'expression délicate de tous les sentiments moyens.

C'est l'ensemble de ces qualités, — badinage, élégance, contraste piquant entre le fond et la forme, désir de plaire non sans quelque affectation, clarté du tour et justesse de la rime, — qui a constitué le *style marotique*, imité par La Fontaine et par Voltaire. Marot a donc créé un style assez artificiel, si l'on veut ; c'est moins un *style* qu'une manière ; mais le privilège est assez rare, et n'appartient guère, avec lui, qu'à Pétrarque et à Marivaux.

III. — Contemporains de Marot.

Parmi les nombreux poètes qui furent célèbres pendant la première moitié du seizième siècle, nous distinguerons d'abord : — **Marguerite d'Alençon** ou de **Navarre**, sœur de François Ier, qui est restée célèbre par ses contes dont nous parlons plus loin. Comme poète, Marguerite a laissé surtout des œuvres inspirées par le mysticisme religieux : *Le Miroir de l'âme pécheresse, le Triomphe de l'Agneau, l'Oraison de l'âme fidèle.* Des pièces profanes, épîtres, chansons, fantaisies mythologiques, complètent le recueil publié en 1547 sous ce titre : *les Marguerites de la Marguerite des Princesses.* Mais un grand nombre de poésies de la reine de Navarre étaient encore inédites ; elles ont été publiées tout récemment (1), et témoignent de la profondeur et de la délicatesse de ses sentiments. On a longtemps prétendu que Marguerite devait à Marot et à Bonaventure des Périers la plupart des vers qui nous sont parvenus sous son nom ? En tout cas, elle ne doit qu'à elle-même la sincérité de son inspiration mystique et la haute valeur morale de ses poésies.

(1) Par M. A. Lefranc, professeur au Collège de France (*les Dernières Poésies de Marguerite de Navarre*, Paris, 1896).

Faut-il nommer ici *Roger de Collerye* (1470-1536 ?), qui a créé le type de Roger Bontemps? — *Victor Brodeau* († 1540), dont Voiture invoque le nom pour trouver une rime dans son rondeau à Isabeau ? — Contentons-nous de signaler **Mellin de Saint-Gelais** (1491-1558), fils d'Octavien de Saint-Gelais, qui lui-même avait agréablement rimé. Mellin fut le vrai disciple de Marot ; et, plus que Marot lui-même, il fut poète de cour : on croit que Joachim du Bellay l'avait tout particulièrement en vue quand il écrivit sa belle satire du *Poète courtisan*. Mellin avait une grande facilité et rimait, presque à *l'impromptu*, des huitains et des dizains sur les sujets les plus futiles et les plus imprévus. On lui doit peut-être d'avoir rapporté d'Italie le *sonnet*. En tout cas, il est le premier de nos italianisants, et la Pléiade, qui l'a méprisé et combattu, n'a fait que le suivre dans l'imitation de Pétrarque et des et das poètes italiens.

L'École lyonnaise. — Tous les poètes que nous venons de nommer, y compris Marot, s'étaient fait de la poésie une conception fort étroite. Seule, Marguerite avait chanté ses aspirations religieuses et les tourments de son âme. L'amour humain, ils l'ont réduit à la galanterie, au caprice, à la coquetterie.

Ce n'est pas encore la passion, mais c'est l'amour intellectuel, le *platonisme*, qui anime *la Parfaite Amye* d'*Antoine* **Héroët**, évêque de Digne († 1568). Ce petit poème en trois livres, publié en 1542, est une théorie ingénieuse, subtile, parfois obscure, de l'amour idéal : c'est la *parfaite amye* qui parle elle-même et qui explique ses sentiments. « Ce livre est intéressant, dit M. Ém. Faguet, parce qu'il marque le commencement d'une mode littéraire et même mondaine, qui se continuera à travers toute la Pléiade et qui aboutira aux Précieuses, aux fausses Précieuses, aux Précieuses ridicules et à Armande et à Bélise ; aussi parce qu'il marque un effort souvent heureux du vers pour porter la pensée, même la plus abstraite et la plus subtile (1). »

(1) Ém. Faguet, *Histoire de la littérature française.* Paris, Plon, 1900, t. I, p. 377.

Héroët, sans faire partie *officiellement* de l'*école lyonnaise*, s'y rattache par ses doctrines et par le style un peu *obscur* de sa poésie. Cette école eut pour centre une académie, *l'Angélique*, siégeant sur la colline de Fourvières. Les principaux membres de cette académie furent Maurice Scève, Claude de Taillemont, et plusieurs femmes, dont la plus célèbre est Louise Labé, la « belle cordière ». La ville de Lyon était à cette époque une véritable capitale, florissante par son commerce, et amie des arts ; elle n'était pas sans analogie avec les villes italiennes de la Renaissance ; par ses poètes, ses peintres, ses imprimeurs, elle rivalisait avec Paris. Et surtout, son *génie* particulier conservait une originalité dont les traces s'effacent de plus en plus. Elle subissait très vivement l'influence de l'Italie ; et tous ceux qui passaient les Alpes, dans un sens ou dans l'autre, s'arrêtaient à Lyon. Les poètes et les artistes y étaient reçus avec grands honneurs : tel Marot, à son retour d'exil.

Maurice Scève (1510-1552) appartenait à une riche famille de bourgeoisie lyonnaise, mais originaire d'Italie. Il étudia à Avignon, et y découvrit le tombeau de Laure de Noves, la Laure de Pétrarque. Aussi Pétrarque fut-il son modèle préféré ; et son principal ouvrage, *Délie, objet de la plus haute vertu*, est une imitation fervente des *Canzoni*. M. Ém. Faguet loue sa préciosité mélancolique et son symbolisme volontairement obscur. L'école symboliste contemporaine s'est réclamée de Maurice Scève, comme les premiers romantiques de Ronsard ; et *Délie* a été tympanisée par force gens qui ne l'avaient ni comprise, ni peut-être lue.

Louise Labé (1526-1566) fut moins symbolique qu'élégiaque. Elle était très savante, et présida à Lyon une manière de salon littéraire. Dans ses sonnets, elle chante ses propres sentiments, avec passion et avec mélancolie. Il y a chez elle beaucoup moins d'artifice et de recherche que dans Héroët et dans Maurice Scève, mais aussi moins de finesse et de distinction.

Ainsi la poésie, avant le manifeste de la Pléiade (1549), avait déjà de nobles représentants. Ni Héroët, ni Scève,

ni Louise Labé, ne sont des rimeurs de cour et d'actualité. Ils se font une haute idée de leur métier ; ils ne visent qu'aux suffrages des gens de goût, de science et de subtile intelligence. Il est bon de le constater avant d'aborder l'histoire de la Pléiade. Celle-ci, d'ailleurs, qui dédaigne Marot et Mellin de Saint-Gelais, estime les poètes de l'école lyonnaise ; Ronsard et ses amis ont senti en eux des précurseurs et des émules.

L'Art poétique de Thomas Sibilet. — Si les grands rhétoriqueurs ont eu leurs arts poétiques, l'école de Marot eut le sien, publié par Thomas Sibilet en 1548, l'année même qui précède la *Défense et Illustration de la langue française*. Cet *Art poétique* met déjà le *sonnet* et l'*ode* au-dessus des petits genres que du Bellay traitera d'*épiceries* ; il pousse les poètes à l'imitation de l'antiquité ; il impose aux versificateurs la règle de la césure et l'alternance des rimes masculines et féminines ; enfin, il traite de *vieille mode* les rimes batelées, équivoquées, etc. Bref, il annonce déjà la toute prochaine réforme.

BIBLIOGRAPHIE

DARMSTETER et HATZFELD, *le Seizième Siècle en France*. Paris, 1878.

E. BOURCIEZ, *les Mœurs polies et la Littérature de cour sous Henri II*, Paris, 1886.

SAINTE-BEUVE, *Tableau de la poésie française au seizième siècle*. Paris, 1828.

AN. DE MONTAIGLON, *Recueil de poètes français des XIVe et XVe siècle*, Paris, 11 vol.

FR. THIBAUT, *Marguerite d'Autriche et Jean Le Maire de Belges*. Paris, 1888.

PH.-AUG. BECKER, *Jean Le Maire de Belges*. Strasbourg, 1892 (en allemand).

EUG. CRÉPET, *les Poètes français*. Paris, 1861, 4 vol. (vol. I).

MAROT, *Œuvres*, édition P. Januet, Paris, 1868-72, 4 vol.

MAROT, édition Guiffrey, Paris, 1875-81 (t. II et III, seuls parus).

Sur *Maurice Scève*, article de F. BRUNETIÈRE dans la *Grande Encyclopédie*.

Les œuvres de *Louise Labé* ont été réimprimées à Lyon en 1823.

CHAPITRE III

LA PLÉIADE

Sommaire : 1° En 1549, *Joachim du Bellay* publie, avec la collaboration de Ronsard, la *Défense et Illustration de la langue française*, qui contient le programme de la nouvelle école poétique.

2° *Ronsard* (1524-1585) réunit autour de lui, sous le nom de *Pléiade*, ses amis *du Bellay*, *Baïf*, *Jodelle*, *Belleau*, *Pontus de Thyard* et *Daurat* leur maître. — Il compose des *Odes*, des *Amours*, des *Élégies*, des *Discours*, *la Franciade*. Il est classique par son amour des Anciens, son impersonnalité, sa théorie des genres, etc. Il est romantique par son sentiment de la nature, sa mélancolie, son sens de l'épopée. Il jouit d'une immense renommée pendant sa vie, est méconnu aux dix-septième et dix-huitième siècles, et réhabilité par les romantiques.

3° *Disciples* de Ronsard : *J. du Bellay* écrit *l'Olive*, *les Regrets*, *les Antiquités de Rome*. Il est remarquable par sa sincérité et sa sensibilité ; — *Rémy Belleau* se distingue par de gracieuses *Bergeries ;* — *Baïf* veut établir un nouveau système de versification ; etc. (Voir *Jodelle*, au chapitre du *Théâtre*). *Autour de la Pléiade : — du Bartas* s'inspire de la Bible dans *la Semaine ou la Création ; — Agrippa d'Aubigné* écrit un vigoureux pamphlet, épique : *les Tragiques* ; — *Olivier de Magny*, etc...

La poésie française continuait son évolution normale depuis le début du seizième siècle ; et chacune de ses étapes était nécessaire à ses progrès. Les *grands rhétoriqueurs* avaient soumis notre versification à une gymnastique salutaire ; sous leurs exagérations puériles, on peut sentir la recherche du rythme et de la rime. A leurs jeux d'esprit, Marot fait succéder une poésie plus simple, dont l'aisance et l'élégance prouvent que les exercices précé-

dents n'ont pas été inutiles, mais qui reste un peu courte d'inspiration. L'école lyonnaise, moins savante, quoique plus obscure, réintègre la pensée dans la poésie ; elle demande aux vers d'exprimer l'idée ou la passion.

Quand Ronsard et ses amis entreprennent une *réforme*, la tâche leur est donc préparée ; ils profitent de tout un mouvement d'art et de pensée. La date de 1549, celle de leur *manifeste*, est utile et commode à retenir ; mais elle ne marque ni une découverte, ni un brusque changement de direction ; elle indique seulement un point de maturité, et l'apparition d'une jeune école décidée à faire aboutir hâtivement ce qui, depuis plus de cinquante ans, s'élabore.

I. — Le manifeste de la Pléiade (1549).

La Défense et l'Illustration de la langue française, de J. du Bellay, se compose, comme l'indique son titre, de deux parties : *défense*, *illustration*. L'auteur *défend* la langue française contre ceux qui la jugent incapable de rivaliser avec les langues anciennes ; il rappelle que les Latins, eux aussi, ont d'abord méprisé leur idiome national, auquel le grec leur paraissait supérieur ; c'est en réagissant contre ce préjugé, qu'un Cicéron est parvenu à créer le latin littéraire, et à exprimer dans cette langue toutes les idées Ainsi, qu'on ne l'oublie pas, le premier article de ce programme, c'est *la réhabilitation de la langue française*. Était-ce une tentative nécessaire ? et le français n'avait-il pas produit déjà une foule de bons et solides ouvrages ? Mais du Bellay ne songe évidemment qu'à la poésie de son temps, et en particulier à celle des successeurs de Marot : « Voilà, se dit-il, le seul usage qu'on fasse du français ! On le réserve aux petits genres frivoles, ballades, rondeaux, et autres *épiceries*... S'agit-il d'exprimer de grandes idées, on use du latin. » Notre langue, en effet, continue-t-il, est pauvre ; mais nous pouvons l'enrichir, l'ennoblir, l'*illustrer : a*) par la *traduction ; b*) par l'*imitation ; c*) par le *travail, d*) par l'introduction des *grands genres* anciens dans notre littérature. Tel est en quelques lignes le résumé d'un ouvrage de jeunesse, plein d'enthousiasme plutôt que de

critique, et où il ne faut chercher ni plan suivi, ni logique absolue.

Et maintenant, en complétant les idées du manifeste, par celles que Ronsard et du Bellay lui-même y ont ajoutées plus tard (1), nous pouvons faire un exposé méthodique et complet de la réforme poétique :

1° La Pléiade impose au poète l'usage de la pure langue française. Ronsard, sur ce point, est aussi explicite que du Bellay : il dit (préface de *la Franciade*) : « Use de mots purement français » ; et d'Aubigné, dans la préface de ses *Tragiques*, rappelle ces paroles de Ronsard : «... Je vous recommande par testament que vous ne laissiez point perdre ces vieux termes, que vous les employiez et défendiez hardiment *contre des marauds qui ne tiennent pas élégant ce qui n'est pas écorché du latin et de l'italien...* »

2° Mais la langue française (entendez celle de la poésie) a besoin d'être enrichie et fortifiée ; car il faut que la poésie ait une langue distincte de la prose. Et voici les procédés dont la Pléiade prescrit et pratique l'usage : *a*) « Je te conseille, dit Ronsard (préface de *la Franciade*), d'user indifféremment de tous les *dialectes* » ; et « Je t'adverti de ne faire conscience de remettre en usage les *antiques vocables.* » Ainsi, loin de se borner au français de Paris, au français de la cour, on puisera dans le *picard*, le *gascon*, le *poitevin*, le *normand*, le *wallon* même, etc., et l'on reprendra des mots archaïques au vieux français. Malherbe devait être en contradiction absolue avec Ronsard, et recommander le pur français de l'Ile-de-France ; La Fontaine, Fénelon et La Bruyère essaieront plus tard, mais en vain, de réclamer en faveur des *vieux mots*;

b) « Tu pratiqueras bien souvent, dit Ronsard dans son *Abrégé d'art poétique*, les artisans de tous *mestiers*, comme de Marine, Vénerie, Fauconnerie, et principalement les artisans de fer, Orfèvres, Fondeurs, Mareschaux, Minerailliers ; et de là tireras maintes belles et vives comparaisons avecques les noms propres des mestiers pour

(1) Ronsard, dans son *Abrégé d'art poétique* (1565) et les deux préfaces de *la Franciade* (1572-1574) ; du Bellay, dans la préface de *l'Olive* (1551).

enrichir ton œuvre et le rendre plus agréable et plus parfait... » ;

c) « Je te veulx bien encourager de prendre la sage hardiesse *d'inventer des vocables nouveaux*, pourvu qu'ils soient moulez et façonnez sur un patron desjà receu du peuple » (Préface de *la Franciade*). Il faut distinguer ici les *mots composés*, avec deux éléments français (un verbe et un substantif complément direct, deux adjectifs ou substantifs juxtaposés, un adjectif ou participe précédé d'un adverbe). Voici les trois types: *donne-blé*, *doux-amer*, *mal-rassis* ;

d) Les verbes ou les adjectifs formés par *provignement*, en ajoutant une désinence à un substantif: *blond*, *blondoyer*; *source*, *sourcer* ; *argent*, *argenteux* ; *marbre*, *marbrin* ; *songe*, *songeard* ;

e) Les *diminutifs* d'adjectifs ou de substantifs: *âmelette* (âme), *doucelette* (douce), *verdelet* (vert), etc. ;

f) Les mots tirés du grec, surtout des épithètes (*Lénéan*, *Cronien*), et des substantifs (*idole*, *sympathie*, etc.), et du latin (*blandice*, *perennel*). — En ce qui concerne Ronsard et son vocabulaire propre, on peut constater qu'il a été fort discret dans l'emploi de ces moyens. On compte, en effet, chez lui, une douzaine de mots calqués sur le grec, dix sur le latin, une trentaine de mots repris au vieux français, sept empruntés aux dialectes, une trentaine aux métiers, même nombre de verbes tirés par *provignement* de substantifs, un peu plus de soixante adjectifs du même genre ; quant aux mots composés d'éléments français, il y en a une centaine (1).

3° Pour la syntaxe, on la rendra poétique par les moyens suivants : *a*) l'*inversion*, à l'imitation des langues anciennes. Le vieux français, langue à deux cas, avait pu largement et utilement employer l'inversion. Chez Ronsard, elle devient souvent forcée et obscure ; *b*) les *infinitifs substantivés*, encore à la manière grecque (*le chanter*, *le vivre*...) ; *c*) les *adjectifs substantivés* (*le liquide des eaux*, *le frays des ombres*) ; *d*) l'*adjectif* employé à la place de l'*adverbe* (*ils*

(1) Voir l'*Étude* en tête du *Lexique de Ronsard*, par L. Mellerio (Plon, 1895).

combattent obstinés, pour obstinément), c'est une sorte d'hypallage.

4° La Pléiade renouvelle aussi la poésie par l'introduction des « grands genres », imités des anciens : *Ode*, *épopée*, *tragédie*, *comédie*, *satire*, *épître* ; et des Italiens : le *sonnet*. C'était une heureuse et nécessaire réaction contre l'usage et l'abus des petits genres dans lesquels on s'emprisonnait, au quatorzième, au quinzième siècle, et pendant la première moitié du seizième. On objecte avec quelque raison que l'erreur de la Pléiade consiste à avoir importé en France des genres antiques, avec leurs règles et leurs conventions, au lieu de restaurer les grands genres français : l'ode (qui avait existé dans le lyrisme du treizième siècle, au Midi et au Nord, sous les noms de *chansons* ou de *sirvente*), la chanson de geste, le *miracle* (qui contenait tous les éléments du drame), le coq-à-l'âne (véritable satire). Sans discuter point par point cette opinion, il faut avouer deux choses : la première, c'est qu'aucun de ces genres n'était alors vivant, sous une forme vraiment littéraire ; la seconde, c'est que, comparés à ces genres vieillis, démodés et disqualifiés au début du seizième siècle, les grands genres grecs et latins avaient, surtout aux yeux des jeunes érudits, un singulier prestige (1).

5° A l'antiquité, la Pléiade emprunte aussi la mythologie, qui, sans se substituer entièrement à l'allégorie, restera en usage dans la poésie classique jusqu'à Chateaubriand.

6° Enfin, la Pléiade invente ou renouvelle tous les rythmes lyriques. Les classiques et les romantiques n'auront qu'à imiter Ronsard et ses disciples (2).

(1) Sur les *genres*, cf. FAGUET, *Seizième Siècle*, p. 217 ; F. BRUNETIÈRE, *Évolution des genres*, p. 35.

(2) Sur les *rythmes*, cf. FAGUET, *id.*, p. 271.

II. — Ronsard (1524-1585).

Vie. — Ronsard est gentilhomme (comme J. du Bellay, comme A. de Baïf, comme presque tous ses disciples et imitateurs), et ce trait a son importance; car l'indépendance, la dignité, la hardiesse et l'influence du poète dériveront de sa situation sociale. La famille de Ronsard, originaire de Hongrie, serait venue s'établir en France au quatorzième siècle. — Pierre de Ronsard naquit le 11 septembre 1524, au château de la Poissonnière, près de Vendôme, dans une charmante vallée arrosée par le Loir. Après des études trop rapides au collège de Navarre, le jeune Ronsard, destiné à la vie de cour, suivit son père au camp de François Ier à Avignon, puis fut attaché comme page au Dauphin. Celui-ci étant mort subitement, Ronsard passe au service du duc d'Orléans (plus tard Henri II), puis à celui de Jacques V d'Écosse, qu'il suit dans son pays. Il revient en France (1540), retourne encore en Écosse et en Angleterre, rentre dans la *maison* du duc d'Orléans, fait partie de plusieurs ambassades en Allemagne et en Italie; bref, à dix-huit ans, il est un jeune gentilhomme activement mêlé à la vie diplomatique et aux fêtes de la cour. Le cardinal du Perron, dans son oraison funèbre, nous dit : « Ceux qui l'ont cogneu en sa première fleur racontent que jamais la nature n'avoit formé un corps mieux composé ni proportionné que le sien, tant pour l'air et les traits du visage qu'il avoit très agréable que pour sa taille et sa stature extrêmement auguste et martiale. » Et son biographe Claude Binet trace de lui un portrait physique très séduisant, et ajoute : « Ayant pris sa nourriture (ayant été élevé) avec la jeunesse du roy (Henri II), et presque de pareil âge, il commençoit à estre fort estimé près de luy ; et de fait le roy ne faisoit partie, fust à la lutte, fust au balon et autres exercices propres à dégourdir et fortifier la jeunesse, où Ronsard ne fust toujours appelé de son costé. » Il convient d'insister un peu sur cette première période d'une existence bientôt consacrée à la retraite et à l'étude; les impressions de nature, de voyages, de cour, forment chez Ronsard un fonds essentiel, et il en jaillira sans cesse, comme

de racines toujours vivaces, des rejetons imprévus.

Devenu sourd, Ronsard, qui n'avait cessé d'aimer la lecture, et qui, si nous l'en croyons, composait des vers dès l'âge de douze ans, ne quitta pas immédiatement les fonctions qu'il occupait dans les écuries royales, mais il profitait de ses loisirs pour aller étudier chez son ami Antoine de Baïf, qui avait alors comme précepteur Daurat (1). Le jeune Baïf était fils de Lazare de Baïf, un des hommes les plus distingués de son temps, et qui a laissé lui-même un nom dans les lettres (2). On peut juger de l'activité intellectuelle du milieu fréquenté par Ronsard qui, sachant déjà l'anglais, l'allemand et l'italien, se mit avec ardeur à l'étude du latin et du grec. Aussi, lorsque Daurat fut nommé principal du collège de Coqueret, Ronsard et Baïf s'installèrent-ils chez lui, avec Muret, Turnèbe, Jodelle, Rémi Belleau, Pontus de Thyard. Avec quelle ardeur ces jeunes gens travaillèrent, nous le savons encore par Claude Binet : « Nous ne pouvons oublier, dit-il, de quel désir et envie ces deux futurs ornements de la France (Ronsard et Baïf) s'adonnoient à l'estude ; car Ronsard, qui avoit esté nourri jeune à la cour, accoustumé à veiller tard, continuoit à l'estude jusques à deux ou trois heures après minuict, et se couchant réveilloit Baïf qui se levoit et prenoit la chandelle et ne laissoit refroidir la place. »

Pendant sept ans, Ronsard commenta et traduisit les auteurs latins et surtout les auteurs grecs. Cependant, en 1548, le jeune Joachim du Bellay, après sa rencontre avec Ronsard dans une hôtellerie du Poitou, venait le rejoindre au collège de Coqueret. En 1549, se constitue la *Brigade*, composée de Ronsard, du Bellay, Baïf, Jodelle, Remi Belleau, Pontus de Thyard et Daurat. « Une fois maître du terrain, dit Nisard, la victoire leur montant au cerveau, la Brigade se mit de ses propres mains au ciel, et s'appela la *Pléiade* (3). »

(1) Sur *Daurat ou Dorat*, voir p. 211.

(2) *Lazare de Baïf*, voir p. 260.

(3) Nisard, *Histoire de la littérature française*, t. I, p. 351. — La *Pléiade* est une constellation composée de sept étoiles. Sous Ptolémée-Philadelphe, à Alexandrie, on désigna par le nom de *Pléiade* la réunion des sept poètes les plus illustres, entre autres Théocrite,

Nous donnerons plus loin la chronologie des œuvres de Ronsard. Qu'il suffise ici de rappeler les principales concordances entre ces œuvres et les événements de sa vie. A vrai dire, ces événements se réduisent à peu de choses, et à partir de 1550, année où il publie ses quatre premiers livres d'odes, sa biographie est pour ainsi dire tout entière dans ses ouvrages. Il partage son temps entre la cour et la campagne. Successivement en faveur auprès de Henri II, de Charles IX et de Henri III (mais surtout auprès du second), protégé ou plutôt admiré et recherché par tous les plus illustres personnages de son temps, en particulier par Marguerite, fille de François Ier, duchesse de Savoie, Michel de l'Hospital, le duc d'Orléans, le duc d'Anjou, Catherine de Médicis, Marie Stuart, etc., Ronsard fut comblé de présents, de pensions et de *bénéfices*. Il fut titulaire de l'abbaye de Bellozane, de l'abbaye de Croix-Val, du prieuré de Saint-Cosme-en-l'Isle.

Nous savons, par Ronsard lui-même, et par son biographe Binet, qu'il aimait beaucoup la campagne. Non seulement il habitait plus souvent Saint-Cosme ou Croix-Val que Paris, mais, quand il était à la cour, « il se délectait, dit Binet, ou à Meudon, tant à cause du bois que du plaisant regard de la rivière de Seine, ou à Gentilly, Hercueil (Arcueil), Saint-Cloud et Vanves, pour l'agréable frescheur du ruisseau de Bièvre... Il prenait aussi singulier plaisir à jardiner... » Il aimait la chasse avec passion, la *musique* et tous les arts. En résumé, ce poète un peu *livresque*, à qui son érudition a nui, n'a pâli sur les textes que pendant les sept années de Coqueret. Il a mené une existence encore studieuse, sans doute, mais ouverte à l'influence de la société et aux impressions de la nature.

D'un esprit fier et susceptible, Ronsard fut néanmoins, entre 1560 et 1574, un véritable poète de cour. S'il a, pendant cette période, des accès d'éloquence patriotique, s'il parle haut à son roi et au peuple de France, s'il se défend avec une noble colère contre les attaques de ses ennemis, il consent toutefois à écrire pour Charles IX des poésies

Apollonius de Rhodes, Lycophron, Callimaque. On a aussi considéré comme Pléiade les savants réunis autour de Charlemagne.

de circonstance qui ne font pas toujours honneur à son caractère. Sous Henri III, il fréquente moins la cour. Il souffre de la goutte. Il est devenu morose. Ses pensions lui sont irrégulièrement payées, et sans doute on était un peu las de sa gloire vieillissante ; il aurait dû, comme Corneille, mourir plus jeune. Il habite alors le plus souvent à Croix-Val, auprès de la forêt de Gastine et de la fontaine Bellerie. Dans ses voyages à Paris, au lieu de descendre au Louvre, où Charles IX lui avait fait donner un appartement, il logeait chez un de ses amis, Galland, principal du collège de Boncour.

Il y séjourna une dernière fois au début de 1585, puis se fit conduire à Croix-Val, et de là à Saint-Cosme-en-l'Isle. « Ce prieuré, dit du Perron, est situé en un lieu fort plaisant sur la rivière de Loire, accompagné de bocages, de prairies, et de tous les ornements naturels qui embellissent la Touraine, de laquelle il est l'œil et les délices... Ne conservant donc plus autre passion que de s'y voir transporter, afin de jouir de cette dernière félicité d'y mourir, et se persuadant que ses os y reposeraient plus doucement, il se fit mettre en son chariot, tout perclus et estropié que je vous l'ai décrit, et s'étant ainsi acheminé malgré les injures de l'air... arriva finalement à Saint-Cosme sur les cinq heures du soir. » Il y mourut le 27 ou 29 décembre 1585.

Sa mort fut une sorte de deuil public. Il avait demandé à être enterré dans le chœur de l'église de Saint-Cosme-en-l'Isle ; mais, en février 1586, on célébra, en la chapelle du collège de Boncour, à Paris, un service solennel pendant lequel le cardinal du Perron prononça son oraison funèbre.

L'œuvre de Ronsard — Les principales œuvres de Ronsard sont, par ordre chronologique : les Odes (les quatre premiers livres en 1550 ; le cinquième en 1553). Il faut y signaler (liv. I) une quinzaine d'odes *pindariques*, divisées, comme celles de Pindare, en strophes, antistrophes et épodes, entre autres : *Au roy Henri II sur la paix faite entre lui et le roy d'Angleterre, l'an* 1550 ; l'ode *A Michel de l'Hospital ; Sur la victoire de François de Bourbon, comte d'Anguien, à Cérizoles.* Mais, dès le premier livre des odes, il y a des pièces d'une lecture plus aisée, et qui sont dans la manière gracieuse de Ronsard : *A Cassandre*

(*Mignonne, allons voir si la rose...* Cette pièce fut ajoutée en 1553); *A sa lyre* (contient une belle et fière définition du génie poétique). — Au livre II, nous trouvons des odes familières, soit galantes, soit descriptives, soit anacréontiques : *A la fontaine Bellerie, A la forest de Gastine, l'Amour mouillé.* — Le livre III nous ramène à des odes historiques : *A Monseigneur d'Angoulesme ; A Mesdames, filles du roi Henri II ;* ou familières, dans le ton de l'épître : *A Charles de Pisseleu ; A Odet de Coligny.* — Le livre IV contient quelques-uns des chefs-d'œuvre de Ronsard : *De l'élection de son sépulchre ;* plusieurs pièces de poésie toute personnelle, sur la nature, la fuite du temps ; *l'Amour voleur de miel* (Anacréon) ; *l'Aubespin ; les Roses.* — Le livre V offre surtout des petites odes sur des sujets galants. Sous le titre d'*Odes retranchées* (supprimées par Ronsard dans sa dernière édition et réimprimées dans l'édition de 1609), on trouve : *le Rossignol ; A la source du Loir ; A l'alouette.*

Les Amours de Cassandre (1552) (commentés par Muret, professeur au Collège de France). Ce livre comprend 234 pièces, dont 225 sonnets. Cette Cassandre, qu'il rencontra, nous dit-on, quand il avait vingt ans, dans un voyage à Blois, n'est pas ce que Boileau appelle une « Iris en l'air ». C'était la fille de Bernard Salviati, illustre seigneur florentin qui s'établit en France dans les premières années du seizième siècle. Cassandre Salviati épousa Jean de Peigney, seigneur du Pray ; sa fille épousa un Guillaume de Musset, ancêtre direct d'Alfred de Musset (1). — Cette identification de la Cassandre de Ronsard permet d'apprécier à leur exacte valeur les descriptions, les portraits, les analyses de sentiment, les regrets, contenus dans ce premier livre d'*Amours*, où l'imitation de Pétrarque, de Bembo, d'Arioste, etc., est parfois si artificielle.

En 1553, *les Gaietés* et *les Épigrammes*, imitées des anciens. On peut y signaler *l'Alouette.*

En 1554, *le Bocage royal*, comprenant 26 pièces, dont plusieurs adressées au futur Henri III, d'autres à Catherine de Médicis ; c'est parfois de la belle poésie politique.

En 1556, *les Amours de Marie* (que commenta Rémy Belleau). Marie Dupin était une jeune fille de l'Anjou, qu'il rencontra à Bourgueil, où, selon Binet, il allait souvent chasser ; il l'appelle pour cette raison *le pin de Bourgueil.* Dans ce recueil, composé de 116 pièces, figurent quelques-uns des plus beaux sonnets de Ronsard, en particulier celui *sur la mort de Marie.*

La même année (1556) paraissent *les Hymnes*, au nombre de 23.

(1) Sur la Cassandre de Ronsard, cf. *Revue des questions historiques*, janvier 1902, article de M. Henri Longnon.

Il y a parmi ces hymnes des morceaux très originaux, soit par l'inspiration (*hymne de l'or, hymne de la mort*), soit par les images, soit par l'accent personnel (*hymne de l'automne*, sorte de biographie poétique de Ronsard).

En 1560, Ronsard, devenu poète de cour, publie *les Mascarades, Combats et Cartels,* pièces de circonstance, au nombre de 28. C'est du moins bon Ronsard.

Même année (1560), *les Élégies* contiennent au contraire d'admirables morceaux, où le poète exprime soit son amour tourmenté pour une certaine Genèvre, soit ses impressions de nature (*Contre les bûcherons de la forest de Gastine*). C'est dans une élégie à Rémy Belleau qu'il fait l'histoire de sa famille, et qu'il raconte sa jeunesse.

Quelques-unes des *Églogues* parurent aussi en 1560. Là, on retrouve le fâcheux poète de cour, faisant dialoguer les personnages de la cour, costumés en bergers, sous des noms rustiques : *Orléantin* (duc d'Orléans), *Angelot* (duc d'Anjou), *Navarrin* (roi de Navarre, futur Henri IV), *Guisin* (duc de Guise), *Margot* (la duchesse de Savoie, Marguerite), *Carlin* (Charles IX). Malgré ces conventions assez puériles, les *Églogues* méritent encore d'être lues, pour quelques beaux vers descriptifs ou passionnés.

De 1560 à 1564, paraissent *les Discours*, dans lesquels Ronsard se révèle grand poète satirique, politique et patriotique. Les principaux sont : *le Discours sur les misères de ce temps, à la reine-mère, Catherine de Médicis; la Continuation du discours des misères du temps; l'Institution pour l'adolescence du roy très chrestien Charles IXe du nom ; les Remontrances au peuple de France ; Réponse de P. de Ronsard aux injures et calomnies de je ne sais quels prédicantereaux et ministreaux de Genève* (contre Florent Chrétien et Jacques Grévin).

En 1572, Ronsard publie quatre chants de *la Franciade*, poème épique qui devait en avoir vingt-quatre, dont nous avons conservé les *arguments* rédigés par Amadis Jamyn sur les indications de Ronsard. Il n'alla pas plus avant. La mort de Charles IX, pour qui il rimait les aventures de Francus, lui *vainquit le courage :* et il lui en aurait fallu beaucoup, en effet, pour écrire encore vingt chants sur le même ton. On en sait le sujet : Francus, fils d'Hector, vient avec une colonie de Troyens fonder la monarchie française (1). Au chant Ier, les dieux décident que le fils d'Hector, élevé *incognito* en Épire, par sa mère Andromaque et son oncle Hélénus, partira pour la Gaule. Mercure vient prévenir Hélénus ; on prépare une flotte ; — au chant IIe, la flotte vogue sur la mer. Neptune et Junon s'entendent pour la dé-

(1) Cf. p. 60.

truire ; tempête ; six vaisseaux seulement abordent en Provence. Le roi du pays, Dicée, rencontre les naufragés, et leur offre l'hospitalité. Dicée a deux filles, Hyante et Clymène, qui, toutes deux, s'éprennent de Francus. Celui-ci défie un géant qui avait enlevé le fils de Dicée ; il le tue, et délivre le jeune Orée ; — chant IIIe : Dicée offre à Francus sa fille Hyante en mariage ; mais Clymène continue à l'aimer, et lui envoie une lettre pour lui déclarer sa passion ; Francus la dédaigne ; elle se précipite dans la mer ; — chant IVe : Hyante, qui a la connaissance de l'avenir, dévoile à Francus la suite de ses destinées, et lui montre les rois francs qui doivent lui succéder : le poème s'arrête à Charles-Martel. — Ronsard emploie dans *la Franciade* non pas l'alexandrin, qu'il manie si largement dans le discours, mais le décasyllabe.

Enfin, il faut dater de 1574 (bien que quelques morceaux en aient paru plus tôt) les *Sonnets pour Hélène*, qui forment, dans la dernière édition de Ronsard, le troisième livre des *Amours*. Ces sonnets sont adressés à Hélène de Surgères, fille d'honneur de Catherine de Médicis : l'un d'eux figure dans toutes les Anthologies : *Quand vous serez bien vieille* (1)...

Les quatre « moments » de Ronsard. — Ce tableau d'ensemble de ses œuvres nous montre en Ronsard une évolution facile à suivre. Nous y distinguons, avec M. Ém. Faguet, quatre *moments* : — De 1550 à 1553, Ronsard, au sortir de ses études intensives, est un disciple exagéré des anciens et de Pétrarque. Il est « fervent jusqu'à l'absence de goût ». Ses odes « pindariques », qui le compromettent encore devant la postérité, et qui expliquent et justifient le verdict impitoyable de Boileau, sont, à les bien

(1) Pendant les dix dernières années de sa vie, Ronsard écrivit encore quelques vers ; mais il s'occupa surtout de relire et de retoucher sans cesse ses œuvres précédentes, dont il donna en 1584 une édition in-folio. Un an après la mort du poète, en 1586, paraissait une édition posthume, assez différente elle-même de la précédente. Et, en 1609, on faisait rentrer dans le texte de Ronsard un certain nombre de pièces supprimées par lui en 1584. — Les changements et retranchements de Ronsard sont parfois malheureux ; il a gâté ou affaibli de beaux vers ; la tâche de ses éditeurs est difficile, car ils ne peuvent s'en rapporter d'une façon constante au dernier texte établi par Ronsard. — Voir sur cette question l'*Histoire de la littérature classique* de F. Brunetière, Paris (1905), p. 327.

considérer, des *péchés de jeunesse*. Ainsi, plus tard, Corneille écrira *Clitandre*, et Musset ses *Contes d'Espagne et d'Italie*. — De 1553 à 1560, Ronsard n'imite plus Pindare. Inconsciemment peut-être, il sent que ce grand lyrisme est une sorte de contre-sens, en un temps où l'influence italienne, jointe au bon sens français, ramène tout à l'élégance et à la mesure. Aussi se tourne-t-il vers Anacréon, dont Henri Estienne publie en 1554 la première édition (1). Il s'inspire également d'Horace, de Catulle, de Jean Second, auteur des *Baisers* (en latin). Il conserve son culte pour Pétrarque et en général pour les Italiens. — De 1560 à 1574, l'œuvre de Ronsard est confuse et contradictoire. D'une part, il rime pour la cour (c'est l'époque de sa grande faveur) des pièces souvent mesquines, où il apparaît comme un successeur de Marot et de Mellin de Saint-Gelais ; d'autre part, il écrit ses admirables *Discours* qui sont ses *Châtiments* à lui. Enfin, s'il ne pindarise pas, il *homérise* : il entreprend *la Franciade*. — De 1574 à sa mort (1585), Ronsard redevient un élégiaque, un lyrique plus personnel et plus moderne (*Sonnets pour Hélène*).

Les défauts de Ronsard. — Quand nous lisons Ronsard, nous devons, une fois pour toutes, prendre notre parti de certains défauts, et ne point passer notre temps, à moins que ce ne soit notre métier, à « chercher des raisons pour nous empêcher d'avoir du plaisir ». Ainsi, Ronsard est *pédant*, en ce sens qu'il étale à tout propos, et de la façon la plus imprévue, et la plus fâcheuse, une implacable érudition. Sans parler de ses odes pindariques ni de *la Franciade*, les sonnets et les élégies les plus célèbres, les plus populaires, sont gâtés par certains détails mythologiques. Lisez le sonnet à Hélène : *Quand vous serez bien vieille...* et vous y trouvez des *ombres myrteux* qui

(1) Sous le nom d'*Anacréon*, Henri Estienne publia cinquante-cinq odes anacréontiques (les plus célèbres sont : *la Colombe*, *l'Amour mouillé*, *l'Amour piqué par une abeille*, etc.) qui ne sont pas l'œuvre du véritable Anacréon, dont nous avons seulement quelques fragments d'un tour plus passionné et d'un style moins fade. (Cf. Sainte-Beuve, un article sur *Anacréon au seizième siècle*, à la suite du *Tableau*...)

ne peuvent se passer de commentaire; dans l'élégie *Contre les bûcherons de la forest de Gastine*, au milieu de vers descriptifs admirables par leur simplicité, apparaissent les *Nymphes*, les *Satyres*, *Écho*... ; dans l'ode sur l'*Élection de son sépulchre,* je vois que les pastoureaux parlent des *Sœurs compagnes* (les Muses) et de *Pan*, et Ronsard y ajoute *Alcée*, *Sappho*... Ronsard écrivait pour une élite d'humanistes; il était lui-même saturé d'antiquité et de mythologie ; préparons-nous toujours, en le lisant, à ses accès de pédantisme.

A cette première cause d'*obscurité* (qui sera de plus en plus grave, à mesure que l'on deviendra moins *humaniste*) s'en ajoute une autre. Ronsard n'est pas seulement un érudit ; il est un *italianisant*. La plupart des sonnets où il analyse les nuances de son amour sont pleins de réminiscences de Pétrarque. La manière dont il associe la nature à ses sentiments est subtile, souvent allégorique ou symbolique. Pour une société civilisée à l'italienne, c'était moins un défaut qu'un mérite ; pour nous, après trois siècles de logique et de clarté françaises, c'est une cause d'agacement et de fatigue.

A ces défauts de fond, convient-il d'ajouter certaines exagérations de forme ? En vérité, on s'accoutume très vite, en lisant Ronsard, à quelques surprises de vocabulaire ou de syntaxe. Mots composés, diminutifs, infinitifs substantivés, néologismes devenus trop tôt archaïsmes, inversions forcées, c'est peu de chose (1). On se trompe quand on attribue à la langue ou à la grammaire de Ronsard la longue défaveur dont il a été victime. Pour le dix-septième et le dix-huitième siècle, Villon devait être plus difficile à lire ; et on n'a cessé de lire Villon. Mais de Villon la pensée était claire, et les sentiments étaient simples ; tout y parlait *directement* à l'esprit ou au cœur. Chez Ronsard, il faut sans cesse *transposer* ; il faut deviner l'allusion ou traduire le symbole, exercice bien pénible.

(1) Dans le vocabulaire de la Pléiade, il n'y a guère plus de deux cents mots nouveaux. Cf. *Lexique de la langue de Ronsard*, par Mellerio (*Bibl. elzévirienne*), avec préface de Petit de Julleville.

pour les contemporains de Malherbe, de Boileau ou de Voltaire.

En quoi Ronsard est « classique ». — Ronsard, dédaigné par Malherbe et par Boileau, est cependant sous certains rapports, le premier en date de nos classiques :

a) Par son culte et par son imitation des anciens : c'est à dater de Ronsard, et jusqu'à Chateaubriand, que la poésie cherche des sujets, un merveilleux, des images, chez les Latins et chez les Grecs ;

b) Par l'*impersonnalité* ou la personnalité très indirecte de la plupart de ses pièces où nous ne trouvons pas, en général, la façon de sentir particulière à un individu, mais une analyse de l'amour tel que tous ses contemporains, et les Italiens, ses modèles, le concevaient ;

c) Par sa théorie des *genres*, genres distincts et fixes, ayant leurs lois et leurs conventions ;

d) Par l'allure ordinaire de son style, qui est oratoire, didactique, et qui suit l'ordre de la raison plutôt que l'ordre du cœur ;

e) Par sa conception élevée de la vie du poète, théorie qu'il a démentie quelque peu, mais qui subsiste en soi, et qui est développée au dix-septième siècle par Boileau, au premier et au quatrième chant de son *Art poétique* (1).

En quoi Ronsard est « romantique ». — Cependant les romantiques de 1827 n'eurent pas tout à fait tort de se réclamer de Ronsard, qui se rapproche d'eux sur certains points :

a) Par la façon dont il associe la nature aux sentiments de l'homme, particulièrement à la mélancolie, à la fuite du temps, à la mort. Quelques-unes de ses pièces sont, à cet égard, *lamartiniennes*, et cela ne peut surprendre ceux qui savent que Lamartine s'est inspiré du même modèle que Ronsard, Pétrarque (2);

(1) Voir en particulier, dans le recueil de Becq de Fouquières, p. 473, la *Réponse de Ronsard aux ministres de Genève...* ; p. 323, à *Pierre l'Escot*, etc.

(2) Cf. même édition, p. 136, une des pièces les plus remarquables de Ronsard, dont la dernière strophe est d'une rythmique merveilleuse, et qui ressemble *musicalement* à la fin du *Golfe de Baïa*, de Lamartine.

b) Par cette mélancolie, prise en elle-même, et qui, se mêlant à l'idée de la mort comme à celle du plaisir, donne à de nombreux passages de Ronsard un charme maladif et troublant, qui n'a rien de classique ;

c) Par un certain sens de l'épopée, qui apparaît non pas dans *la Franciade*, mais dans quelques poèmes, comme *l'Équité des vieux Gaulois*, dans quelques hymnes, dans les discours : Ronsard est alors le précurseur de Victor Hugo épique ;

d) Enfin, par l'abondance, la variété, la couleur, les obscurités mêmes de sa langue et de sa syntaxe ; il se sent inspiré, il obéit à sa verve, il ne sait ni choisir ni biffer : c'est du romantisme.

La renommée de Ronsard. — De son vivant, nous l'avons vu, Ronsard jouit d'une renommée universelle. Henri II, Charles IX, Catherine de Médecis, Marie Stuart, le comblèrent de faveurs ; tous les poètes français le considéraient comme leur maître ; le poète italien le Tasse vint à Paris le visiter et lui soumettre deux chants de sa *Jérusalem délivrée*.

Ronsard mort, sa renommée déclina ; elle ne s'éclipsa pas brusquement, puisque, jusque vers 1656, Ronsard fut imité et défendu par d'illustres disciples, du Bartas, Vauquelin de la Fresnaye, Agrippa d'Aubigné, Mathurin Régnier, Théophile de Viau, etc. Mais Malherbe, devant ses disciples à lui, biffait du premier au dernier vers un exemplaire de Ronsard ; et quand Boileau, dans son *Art poétique*, juge si sévèrement l'auteur des odes *pindariques* et de *la Franciade*, tout Ronsard est oublié. Au dix-neuvième siècle seulement, la réhabilitation commence. Pierre Lebrun, en 1808, le lit avec enthousiasme. En 1827, dans son *Tableau de la poésie française au seizième siècle*, Sainte-Beuve cherche à le représenter comme un ancêtre de la jeune école romantique ; et, depuis cette tentative un peu discutable, mais qui n'excluait en rien la critique pénétrante et précise, Ronsard a repris son rang parmi les grands poètes français.

III. — Les disciples de Ronsard.

1. La Pléiade.

Joachim du Bellay (1525-1560). — Né à Liré, près d'Angers, il appartient à l'illustre famille qui a donné, en ce même seizième siècle : Guillaume du Bellay, seigneur de Langey, ambassadeur de François Ier en Italie, en Allemagne et en Angleterre, auteur des *Mémoires* publiés en 1569 ; Martin du Bellay, son frère, également auteur de *Mémoires*; et le cardinal Jean du Bellay, ambassadeur, humaniste distingué, et l'un des *patrons* du Collège de France. Il est donc, comme Ronsard, bon gentilhomme, et, comme lui, destiné d'abord aux armes ou à la diplomatie. Il étudiait le droit à Poitiers quand, en 1548, il fit la rencontre de Ronsard ; sa vocation poétique se détermina ce jour-là. Atteint de surdité, lui aussi, et maladif, il se porta avec ardeur vers l'étude des anciens et surtout des Italiens. C'est lui qui publia en 1549 le manifeste de la nouvelle école, la *Défense et Illustration de la poésie française*; et, avant Ronsard, qui lui en voulut, il donna son premier recueil de vers, *l'Olive* (1550). J. du Bellay n'avait cependant pas renoncé à la carrière diplomatique, et, en 1551, il accompagne à Rome, comme secrétaire, son oncle le cardinal. Là, humilié d'une situation subalterne, il compose ses *Regrets*, puis ses *Antiquités de Rome* et ses *Jeux rustiques ;* il ne fait paraître ces ouvrages qu'à son retour en France, 1558. Devenu entièrement sourd et de plus en plus malade, il meurt subitement, à l'âge de trente-cinq ans.

Outre sa *Défense*, en prose, Joachim du Bellay a publié : — *l'Olive*, recueil de sonnets dédiés à Mlle de Viole (dont *Olive* est l'anagramme), c'est du *pétrarquisme*, souvent très affecté, souvent aussi agréable et élevé (1); — *les Regrets*, autre recueil de sonnets écrits à Rome, et dans lesquels dominent la mélancolie, l'ironie et la satire; le poète

(1) Lire trois sonnets de *l'Olive* dans les *Chefs-d'œuvre poétiques du seizième siècle*, de M. Lanusse (Belin), p. 141.

est partagé entre la nostalgie du pays natal, et les colères que soulèvent, en son cœur généreux, les affaires et les mœurs de la cour romaine (1); — *les Antiquités de Rome*, autre recueil de sonnets, où l'on retrouve les sentiments précédents, mais aussi une gravité, une élévation de ton, qui rapprochent du Bellay de nos grands romantiques (2). Du Bellay a encore écrit *Divers Jeux rustiques*, ensemble de petites pièces souvent agréables par leur simplicité, souvent mignardes et précieuses (3). Il a enfin laissé une des plus belles *satires*, dans la forme même de Mathurin Régnier et de Boileau, *le Poète courtisan* (4).

J. du Bellay n'a ni la variété, ni la puissance de Ronsard. Mais il paraît souvent plus sincère dans l'expression de ses sentiments, il est moins pédantesque dans son imitation des anciens, et sa langue est moins inégale. Il est bien, celui-là, l'ancêtre des romantiques, par son pessimisme, sa mélancolie, et sa poésie toute personnelle.

Rémy Belleau (1528-1577) était né à Nogent-le-Rotrou. Il fut précepteur et gouverneur du fils du marquis d'Elbeuf, et suivit cette famille en Italie.

Rentré en France, en 1557, il publie d'abord un recueil intitulé : *Petites Inventions*, poèmes très courts où il décrit avec précision différents objets, animaux, fruits, etc. Il donne ensuite une traduction d'Anacréon (5) ; puis la première partie de sa *Bergerie*, qu'il devait continuer en 1572, et qu'il imite de l'Italien Sannazar, auteur de l'*Arcadie*. Le cadre de ces *Bergeries* est un dialogue en prose entre des bergers de convention ; de nombreuses pièces de vers y sont insérées, et témoignent d'un vif et pénétrant amour de la nature. On a cité partout les petites pièces de *Mai* et d'*Avril*.

On connaît moins l'autre ouvrage de Rémy Belleau, *Amours et nouveaux eschanges des pierres précieuses, vertus et propriétés d'icelles* (1566). Belleau a puisé dans l'An-

(1) Lanusse, p. 144 à 150.
(2) *Id.*, p. 150 à 155.
(3) *Id.*, p. 143, p. 163.
(4) *Id.*, p. 155.
(5) Anacréon venait d'être publié en France par R. Estienne (1554).

thologie grecque et dans les *Lapidaires* du moyen âge. La forme en est ingénieuse, variée, parfois brillante. Par quelques-unes de ces pièces, R. Belleau pourrait être comparé à Théophile Gautier, auteur d'*Emaux et Camées.*

Nous retrouverons Rémy Belleau au chapitre du *Théâtre*, comme auteur d'une comédie, *la Reconnue.*

Antoine de Baïf (1532-1590) appartient, lui aussi, à l'une des plus illustres familles du seizième siècle. Nous avons vu dans la biographie de Ronsard, avec quel acharnement il travailla au collège de Coqueret; aussi devint-il, avant tout, un érudit, et abusa-t-il, plus encore que Ronsard, de sa connaissance des anciens.

Il a beaucoup écrit, et aucune de ses œuvres n'est de premier ordre,. Il a donné *les Amours* (1552 et 1558); *les Météores* (où il s'inspire parfois heureusement des *Géorgiques* de Virgile (1567); *le Passe-Temps* (1573), qui contient quelques petites pièces gracieuses; *les Mimes, enseignements et proverbes* (1581), son meilleur ouvrage (1).

Baïf avait voulu introduire dans la versification française une métrique nouvelle, analogue à celle des anciens; au lieu d'établir le rythme sur le nombre de syllabes, on l'aurait fondé sur la disposition des *brèves* et des *longues.* — Il avait également inventé une orthographe *phonétique.* — Mais il ne faut pas lui attribuer, d'après une épigramme mal comprise de J. du Bellay, l'introduction dans notre langue de comparatifs en *ieur* et de superlatifs en *ime*; cette innovation était due à Pelletier dans son *Art poétique* (1555) (2).

Nous retrouverons A. de Baïf, avec son oncle Lazare de Baïf, au chapitre du *Théâtre.* — Nous y renvoyons également *Jodelle*, qui fait partie de la Pléiade.

Ponthus de Thyard (1511-1603) avait publié ses *Erreurs amoureuses* avant le manifeste de la Pléiade, à laquelle il se rallia. Son inspiration et son style lui viennent de l'école lyonnaise.

Nous aurons passé en revue tous les membres de la

(1) Voir quelques extraits de Baïf dans les *Morceaux choisis* de F. Godefroy (Gaume), p. 113; et dans *le Seizième siècle*, de Darmsteter et Hatzfeld, p. 243.

(2) Voir, sur cette question, *le Seizième siècle*, de Darmsteter et Hatzfeld, pp. 115 et 229.

Pléiade, quand nous aurons nommé **Jean Daurat**, le maître de Ronsard, du Bellay, Baïf et Jodelle. Daurat n'a fait que des vers latins et grecs ; mais, s'il n'est pas lui-même un écrivain français, on peut dire que sans lui, peut-être, Ronsard et quelques-uns de ses plus illustres disciples n'eussent point connu les sources où ils ont puisé.

2. Autour de la Pléiade.

Guillaume de Saluste, seigneur de Bartas (1544-1590). — Ronsard avait demandé toutes ses inspirations (sauf dans *les Discours*) à l'antiquité profane, et nous avons dit que sur ce point il était classique. Mais l'antiquité biblique ne pouvait être entièrement délaissée, en ce siècle de controverses et de guerres religieuses. Et ce fut un protestant, du Bartas, qui, familiarisé avec les textes sacrés, rattacha d'une part notre poésie aux traditions du moyen âge et, d'autre part, précéda les romantiques dans l'emploi du *merveilleux chrétien*. Jeanne d'Albret, reine de Navarre, conseilla à ce gentilhomme gascon de mettre en vers l'épisode de *Judith;* et *du Bartas* composa (1575) sur ce sujet un poème en six chants, qui eut peu de succès (1). Cependant, il travaillait à une œuvre plus grandiose, *la Semaine ou la Création*, qui parut en 1578. — Du Bartas, tout en suivant scrupuleusement la Bible, profite habilement de toutes les indications du texte pour développer et pour peindre. Il abonde en descriptions brillantes, d'un style vigoureux et coloré. Son imagination lui fournit aussi des épisodes comparables à ceux que Milton ou Klopstock ont tiré des Livres saints. On lira toujours avec admiration : le passage où Dieu contemple son œuvre, comme un peintre un tableau; *la terre après le déluge ; le lion d'Androclès;* — et dans *la Seconde Semaine* (suite de la précédente, et restée inachevée), *le Cheval dompté par Caïn.*

(1) Les catholiques accusèrent du Bartas d'avoir fait, au sixième livre de *Judith*, une apologie du régicide. Lire ce passage dans les *Morceaux choisis du seizième siècle* de Darmsteter et Hatzfeld, p. 251, et la note de la page 253.

La Semaine eut une grande célébrité, non seulement en France, mais à l'étranger; elle fut traduite dans toutes les langues ; le Tasse, Milton, Gœthe s'en inspirèrent. En France, elle se démoda très vite. Aujourd'hui, il suffit qu'on ait relevé dans la langue de du Bartas quelques exagérations puériles, des mots composés bizarres (*donne-âme*, *porte-jour*, *aime-vers*, *chasse-ordure*), ou des répétitions de syllabes (*flo-flotter*, *ba-battre*, etc.), ou des inversions obscures, pour que du Bartas soit classé sans appel parmi les poètes ridicules. Ce jugement est un peu sévère.

C'est encore un protestant que **Agrippa d'Aubigné** (1550-1630). Quoique *du Bartas* ait pris part aux guerres de religion, ait combattu aux côtés de Henri IV, à Ivry, et soit mort en 1590 des suites de ses blessures, son œuvre garde une certaine sérénité ; elle nous transporte en des temps lointains, et le poète n'y insère point d'*actualités*. Agrippa d'Aubigné est, au contraire, un calviniste militant, jusque dans ses œuvres. Né en 1552, au château de Saint-Maury, en Saintonge, il fut une sorte d'enfant prodige, apprit le latin, le grec, l'hébreu, l'italien, l'espagnol. Pendant une vie très longue et très active, d'Aubigné fut à la fois capitaine et poète. De 1573 jusqu'en 1595, il se battit aux côtés de Henri IV ; après l'abjuration du roi, il se retira dans ses domaines, en mécontent. Il était rentré en faveur quand Henri IV fut assassiné. Alors il prit part à la résistance des protestants contre Louis XIII. Quand il eut fait sa soumission, il se rendit à Genève, et mourut en 1630. Peu de biographies sont aussi curieuses à étudier dans le détail, soit pour la connaissance d'un caractère de protestant sincère et irréductible, dont le courage a égalé la violence, soit pour l'intelligence d'une œuvre très *personnelle*. D'ailleurs, cette vie, d'Aubigné l'a racontée lui-même, en parlant de lui à la troisième personne (1).

(1) *Sa vie, à ses enfants*, figure au tome 1er des *Œuvres complètes de d'Aubigné*, édition Réaume. L'intérêt de cette biographie se prolonge au delà du seizième siècle, si l'on songe qu'Agrippa est le père de ce Constant d'Aubigné, dont la mauvaise conduite attrista sa vieillesse, et dont la fille s'appela Mme de Maintenon.

Nous analyserons plus loin (1) les œuvres en prose de d'Aubigné ; dans ce chapitre, c'est le poète seulement qui nous occupe. Fervent admirateur de Ronsard, il commença par considérer la poésie comme un divertissement. Il écrivit *le Printemps*, qui se compose de trois parties : *Hécatombe à Diane* (sonnets galants dédiés à Mlle de Lezay, qu'il épousa), *stances* et *odes* (2). Sur la fin de sa vie, il devait encore écrire de petites pièces, mais plus intimes et d'une mélancolie pénétrante. Puis il fit, comme du Bartas, un poème de *la Création.*

Mais son chef-d'œuvre est le pamphlet en sept chants intitulé *les Tragiques*. L'idée lui en vint en 1577, à Castel-Jaloux, pendant une convalescence. Il l'écrivit dans les intervalles des batailles, dans les camps, dans les tranchées, et les vers respirent souvent l'ardeur du carnage ou l'odeur de la poudre. Il le termina après la mort de Henri IV, et le publia en 1616. — Les sept chants portent les titres suivants : *Misères* (tableau des souffrances du peuple, de la désolation des campagnes et des villes pendant les guerres de religion), *Princes* (satire vive et éloquente de la vie de cour), *Chambre dorée* (corruption et forfaiture des juges), *Feux* (supplices des protestants brûlés sur les bûchers), *Fers* (massacres et emprisonnements), *Vengeance* (les hommes sont frappés par la vengeance divine), *Jugement* (Dieu sépare, au dernier jour, les bons des méchants). — C'est donc une succession de tableaux descriptifs ou de morceaux satiriques ; il ne faut chercher dans ce poème aucun plan suivi. Les qualités de d'Aubigné sont : la sincérité, la verve, l'éloquence, la force dans la pensée et dans l'expression, le pittoresque dans les détails ; — ses défauts : la diffusion, l'obscurité, l'exagération. — Certains passages mettent d'Aubigné à côté du Ronsard des *Discours* et du Victor Hugo des *Châtiments* (3).

(1) Cf. p. 278.

(2) Lire, dans les *Morceaux choisis du seizième siècle* de F. Godefroy, *l'Hiver du sieur d'Aubigné*, p. 180 ; dans les *Chefs-d'œuvre poétiques du seizième siècle*, de M. Lanusse, plusieurs poésies du *Printemps*, p. 187 à 189.

(3) Lire, dans Lanusse, p. 192 à 219, plusieurs extraits des *Tragiques.*

Amadis Jamyn (1530-1585), élève de Turnèbe et de Daurat, lié d'amitié avec Ronsard, est quelquefois compté dans la Pléiade, à la place de Pontus de Thyard. C'est un poète érudit, très estimé de ses contemporains, dont l'œuvre est considérable (*sonnets*, *élégies*, *poème de la chasse*, traduction d'une partie de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*) ; mais il n'est pas très original, même par ses défauts.

Tels sont les principaux poètes du seizième siècle. Nous considérons comme des prédécesseurs immédiats de Malherbe, et nous étudions plus loin comme poètes de transition : *Vauquelin de la Fresnaye*, *Desportes* et *Bertaut* (1).

Olivier de Magny (? — 1560), se montra d'abord poète gracieux dans ses *Gaytés* (1554), puis élégiaque subtil dans ses *Soupirs* (1557), qui peuvent être rapprochés des *Regrets* de J. du Bellay. Enfin ses *Odes* (1559) sont très intéressantes par la variété des rythmes et du style.

BIBLIOGRAPHIE

DARMSTETER et HATZFELD, *le Seizième siècle en France*. Paris, Delagrave, 1878.

SAINTE-BEUVE, *Tableau de la poésie française au seizième siècle* 1827), édit. définitive, 1842.

F. BRUNETIÈRE, *Histoire de la littérature classique*, Tome Ier, Paris Delagrave (1905).

F. BRUNETIÈRE, *Évolution des genres*. Paris, Hachette, 1890.

ÉMILE FAGUET, *Seizième siècle*. Paris, 1894.

F. GODEFROY, *Morceaux choisis des poètes et prosateurs français du seizième siècle*. Paris, Gaume, 1875.

MAXIME LANUSSE, *Chefs-d'œuvre poétiques de Marot, Ronsard, etc*, Paris, Belin.

RONSARD, *Œuvres*, édit. P. Blanchemain (Bibl. elzévirienne). 8 vol., 1857-67, plus un *Lexique*, par L. Mellerio. Paris, Plon, 1895.

RONSARD, *Choix...*, par Becq de Fouquières, Paris, Charpentier, 1885.

J. DU BELLAY, *Œuvres*. Paris, Charpentier.

J. DU BELLAY, *Les Regrets*, édit. R. de Beauplan. Paris, Sansot, 1907.

J. FAVRE, *Olivier de Magny*. Paris, 1885.

(1) Cf. p. 307.

CHAPITRE IV

RABELAIS. — LES CONTEURS

Sommaire: I. *François Rabelais* (1490-1553). — 1° Né à Chinon, fut moine, médecin; séjourna à Lyon, à Rome, à Metz, etc., et mena une existence très instable.

2° Il publia *Gargantua* et *Pantagruel*, de 1533 à 1553, en quatre livres: le cinquième parut dix ans après sa mort; son authenticité est douteuse.

3° Gargantua, fils de Grangousier, géant, fait des voyages, étudie à l'Université de Paris; il aide son père à combattre le roi Picrochole. Le moine frère Jean des Entommeures assomme vaillamment les ennemis; pour le récompenser, Gargantua lui donne *l'abbaye de Thélème*, dont la règle est: *fay ce que voudras.* — Pantagruel, fils de Gargantua, étudie à Orléans et à Paris, puis rencontre Panurge. Celui-ci, ne sachant s'il doit se marier, entreprend un long voyage, où il consulte successivement plusieurs personnages, jusqu'à ce qu'il arrive à l'oracle de la *Dive Bouteille*, qui lui répond: *Buvez*.

4° Les caractères sont très simples; ils incarnent, d'une part, les tendances contradictoires de Rabelais lui-même, d'autre part ils symbolisent des institutions, des abus, dont Rabelais fait la satire.

5° La *pédagogie* de Rabelais peut se résumer en: amour de la science, leçons de choses, exercices physiques. Pas assez d'importance donnée à l'*éducation*; le maître ne laisse pas d'initiative à son élève.

6° Écrivain, Rabelais est remarquable par son vocabulaire et sa puissance verbale.

II. *Autres conteurs.* — *Bonaventure des Périers* publie en 1537 le *Carillon du Monde*, hardi pamphlet contre la religion; après sa mort parurent ses *Nouvelles*, où il se montre charmant conteur; — *Marguerite de Valois*, sœur de François Ier, compose, à l'imitation du *Décaméron* de Boccace, l'*Heptaméron*, recueil de contes, qui ne parut qu'après sa mort, en 1598; — *Brantôme* écrit les *Vies des Grands Capitaines*, la *Vie des Dames illustres*, etc.

I. — Rabelais.

Vie de Rabelais. — La biographie de Rabelais, longtemps *légendaire*, et surchargée d'aventures empruntées à ses plaisantes inventions, paraît aujourd'hui définitivement établie sur des documents sérieux. Elle ne laisse pas cependant de renfermer encore quelques contradictions et quelques côtés obscurs.

François Rabelais, né à Chinon en 1490 ou 1495, était le cinquième enfant d'un petit vigneron, qui s'était peut-être établi dans la ville cabaretier ou apothicaire, et dont la maison portait, au dix-septième siècle, l'enseigne de la *Cave peinte*. Le père voulut faire de son dernier-né un moine, et le petit François étudia à l'abbaye bénédictine de Seuillé, puis au couvent de la Beaumette, près d'Angers, chez les Cordeliers. C'est là qu'il connut Geoffroy d'Estissac, devenu plus tard évêque de Maillezais, et qui fut un de ses puissants protecteurs. Geoffroy le fit entrer dans l'abbaye des Cordeliers de Fontenay-le-Comte, où Rabelais resta quinze ans et fut ordonné prêtre. En 1523, Rabelais quitta le couvent de Fontenay-le-Comte, pour passer à l'abbaye bénédictine de Ligugé : son goût passionné pour l'érudition et en particulier pour les livres grecs, sa correspondance avec Érasme et Budé, l'avaient rendu suspect et sans doute inutile dans un ordre de *Frères mendiants*. Avait-il été mis au cachot après une perquisition dans sa cellule ? s'enfuit-il avec Pierre Amy, jeune religieux passionné, comme lui, pour le grec ? On ne sait. Toujours est-il qu'il trouvait chez les Bénédictins un milieu plus favorable. Mais il n'y reste pas longtemps. En 1525, il prend l'habit de prêtre séculier, et commence à voyager. C'est une période obscure de sa vie ; nous savons cependant qu'il est alors protégé non seulement par Geoffroy d'Estissac et Tiraqueau (1), mais aussi par G. du Bellay, seigneur de Langey, qui lui avait fait donner la

(1) *Tiraqueau* (André), mort en 1558, fut d'abord sénéchal de Fontenay-le-Comte, puis conseiller au Parlement de Paris (1551). Magistrat intègre, et jurisconsulte très distingué, il composa plusieurs ouvrages de droit, publiés après sa mort.

cure de Souday, dans le Perche. On signale le passage de Rabelais à Poitiers, Bourges, Bordeaux, Toulouse, Avignon, Paris, et en 1530 on le trouve à Montpellier, où il étudie la médecine. Ces « voyages d'études » étaient à la mode au seizième siècle; Rabelais dut aller d'université en université, pour comparer les maîtres et les méthodes. A Montpellier, il est l'élève de Rondelet, qu'il a peint sous le nom de Rondibilis.

En 1531, Rabelais est à Lyon. Il y exerce déjà la médecine. De novembre 1532 à la fin de 1533, il est attaché comme médecin au grand hôpital de Lyon, aux appointements de 40 livres par an. Il travaille à l'édition des *Épitres médicales* de Jean Manardi, médecin de Ferrare, et écrit une dédicace latine à Tiraqueau. Puis il publie, chez le libraire Sébastien Gryphe, une traduction latine d'Hippocrate et de Galien, avec dédicace à Geoffroy d'Estissac. On voit que, dans sa nouvelle situation, Rabelais ne néglige pas ses anciens amis. Vers la même époque, il publie des *almanachs*, destinés à distraire et à faire rire ses malades; il écrit dans la même intention la *Pantagrueline prognostication* et remanie pour un libraire une légende populaire, sous ce titre : *les Grandes et Inestimables Chroniques du grand et énorme géant Gargantua* (1532). « Il s'en est vendu plus en un mois, dit-il, que de Bibles en neuf ans. » C'est alors qu'il a probablement l'idée d'élargir et de continuer cette histoire, et l'on croit pouvoir dater de 1533 le livre II des éditions postérieures (le Ier de *Pantagruel*), et de 1535 le *Gargantua* qui occupe le livre Ier, et qui serait une refonte des *Grandes et Inestimables Chroniques*...

A la fin de l'année 1533, le cardinal Jean du Bellay passe par Lyon; il prend avec lui Rabelais qu'il emmène à Rome, peut-être comme médecin attaché à sa maison. Rabelais, toujours avide de savoir et capable de s'assimiler les sciences les plus diverses, s'occupe d'archéologie; son intention est de publier une topographie de la Rome antique; il commence même des fouilles, encouragé par du Bellay. Mais un Italien, Marliani, publie précisément en 1534 un ouvrage qui rendait inutile celui de Rabelais; et celui-ci se contente d'écrire pour Marliani une préface en latin. Revenu à Lyon en mars 1534, Rabelais est destitué de ses fonctions

de médecin à l'hôpital, pour s'être absenté sans congé. Il repart pour Rome, où il séjourne encore de juillet 1535 à mars 1536, toujours auprès du cardinal du Bellay. Sa grande préoccupation est alors de faire régulariser sa situation ecclésiastique; mais il continue à s'intéresser à tout, et ses lettres latines à d'Estissac contiennent encore des traces de ses études archéologiques, médicales, botaniques, etc... Rabelais avait demandé au pape Paul III la permission de rentrer chez les Bénédictins et d'exercer la médecine. Le pape, par un indult du 18 janvier 1536, lui accorde cette double permission, et la rédige en termes très flatteurs. Après un court séjour à Paris, Rabelais retourne à Montpellier; il y prend coup sur coup le grade de licencié et de docteur en médecine (mai 1537).

En 1538, Rabelais est nommé, grâce à la protection toujours efficace du cardinal du Bellay, chanoine de Saint-Maur-les-Fossés, abbaye bénédictine sécularisée. L'année suivante, il est appelé à Turin par Guillaume du Bellay, seigneur de Langey, devenu gouverneur de cette ville; en 1541, il rentre en France avec G. du Bellay. En 1543, G. du Bellay meurt. Rabelais se remet à voyager. Cependant, en 1545, Rabelais obtient un privilège pour l'impression de son *troisième livre* (le second de *Pantagruel*) : il semble donc être de nouveau en faveur, car ce troisième livre est très hardi. Mais en 1547, après la mort de François Ier, après le supplice d'Ét. Dolet, il se retire prudemment à Metz, où il est médecin de la ville, pour 140 livres par an. De là, il supplie le cardinal du Bellay de le tirer d'affaire. Celui-ci, qui retourne à Rome au commencement de 1548, y appelle Rabelais, qui y reste pendant deux ans, pour la troisième fois. Il revient avec son protecteur en 1551, obtient les cures de Meudon et de Saint-Christophe-du-Jambet, dont il se démet presque aussitôt, publie en 1552 le *quatrième livre* de son ouvrage (troisième de *Pantagruel*) dédié au cardinal Odet de Chatillon, et meurt probablement en avril 1553, sans avoir publié son *cinquième livre*.

On est singulièrement frappé, en étudiant cette biographie, de l'*instabilité* de Rabelais, qui ne séjourne qu'un an, deux ans, dans la même ville. Mais, d'autre part, il est fidèle à ses protecteurs, et ceux-ci ne l'abandonnent

jamais: Geoffroy d'Estissac et les deux du Bellay apparaissent à tout instant dans son existence. Malgré les poursuites demandées deux fois par la Sorbonne, contre le *Tiers livre* et le *Quart livre*, on voit que Rabelais n'a jamais été arrêté, et que la publication de son ouvrage a suivi son cours. Quoi qu'il en soit, cette vie agitée, qui n'est pas sans rapports avec celle d'un Marot, d'un Bonaventure des Périers, d'un Henri Estienne, reste énigmatique sur plusieurs points.

L'œuvre de Fabelais. — Bibliographie. — Précisons d'abord, en l'abrégeant, la question bibliographique, très importante pour l'intelligence même de l'œuvre : — En 1532, Rabelais publie à Lyon *les Grandes et Inestimables Chroniques du grand et énorme géant Gargantua.* — En 1533, il donne, encore à Lyon, *Pantagruel*, signé ALCOFRIBAS NASIER (anagramme de François Rabelais). — En 1535, il refond, pour le mettre d'accord avec *Pantagruel*, le *Gargantua*, et publie le texte qui forme, dès lors le Ier livre, dont *Pantagruel* devient le IIe. Ces deux livres sont, ensemble, plusieurs fois réimprimés, avant l'apparition du livre troisième. — En 1546, le *Tiers livre* paraît à Paris; il est signé de maître *François Rabelais*, docteur en médecine.

En 1547, paraissent deux éditions comprenant les *trois livres.* — En 1548, le *Quart livre* est publié à Lyon, incomplet, en onze chapitres; l'édition de *Quart livre* en soixante-sept chapitres paraît en 1552, signée également de M. François Rabelais, docteur en médecine. — En 1553, les *quatre livres* paraissent ensemble. — Rabelais meurt vers 1553. — Le *Cinquième livre* paraît en 1562 seulement, et sous sa forme complète en 1564. — A partir de 1565, il figure dans toutes les éditions de Rabelais. Mais l'authenticité en est douteuse. Et si l'on songe que le cinquième livre, qui porte pour sous-titre *l'Ile Sonnante*, est celui qui contient les passages les plus hardis et les plus souvent cités de Rabelais, il serait à souhaiter que l'on pût établir enfin si, oui ou non, il en est l'auteur. L'a-t-il laissé en manuscrit à ses amis, avec ordre de ne le publier, par prudence, que dix ans après sa mort ? Est-ce, au contraire,

une sorte de pamphlet, dont l'auteur a voulu s'abriter sous la renommée de Rabelais ? — La question n'est pas résolue.

En tout cas, une observation importante ressort de cette bibliographie, c'est que Rabelais, dont la vie active commence en 1523 pour s'achever en 1553, espace très largement la publication de son ouvrage, dont les différentes parties paraissent en 1533, 1535, 1546 et 1548-52. Dans les années intermédiaires, que d'études, que de voyages ! Ce livre ne fut évidemment pour lui qu'une distraction.

Analyse générale. — Dans son *Prologue*, Rabelais invite son lecteur à chercher, sous les bouffonneries, le sens de sa pensée. — Le livre Ier (*Gargantua*) se compose de 58 chapitres : — Gargantua, fils de Grandgousier et de Gargamelle, crie, en venant au monde : à boire ! à boire ! Il boit le lait de 17.913 vaches; pour le vêtir, on consacre à sa chemise 900 aunes de toile de Châtellerault, à son pourpoint 813 aunes de satin blanc, à ses chausses 1.105 aunes d'estamet blanc, et à sa robe 9.600 aunes de velours bleu. Après quelques détails plaisants sur son enfance, Rabelais arrive (ch. 13) à l'*institution* de Gargantua; son père lui donne pour maître « un grand docteur sophiste » Thubal Holoferne, puis « un autre vieux tousseux », maître Jobelin Bridé. Bientôt, on le change de maîtres et de méthodes; il passe sous la discipline de Ponocratès. Mais, avant de se remettre au travail, Gargantua fait un voyage à Paris par Orléans; sa jument abat, en chassant les mouches avec sa queue, tous les arbres du pays de Beauce qui, depuis, n'est plus qu'une vaste plaine. A Paris, Gargantua se divertit à prendre les cloches de Notre-Dame pour les suspendre au cou de sa jument; l'Université lui envoie une députation, et Janotus de Bragmardo prononce une burlesque harangue, en latin macaronique, pour lui réclamer les cloches (ch. 19). Gargantua consent à les rendre. Rabelais développe ensuite (ch. 21-24) le plan d'éducation de Ponocratès, qui mérite une étude spéciale (1).

Bientôt, la guerre éclate entre Grandgousier et un de ses voisins, le roi Picrochole. Les habitants de Lerné, sujets de Picrochole, envahissent le territoire de Grandgousier, et le ravagent sans éprouver de résistance, jusqu'à l'abbaye de Seuillé. Là, les moines, épouvantés, s'enferment dans leur chapelle, pendant que l'ennemi pille leur enclos, et font

(1) Cf. p. 227.

des prières. Mais l'un d'eux, frère Jean des Entommeures, saisit le bâton de la croix, et assomme les pillards au nombre de 13.622. Cependant, Picrochole continue la guerre; Gargantua, rappelé par son père, aidé de Gymnaste, de Eudémon et surtout de frère Jean, défait complètement l'armée de Picrochole. Pour récompenser frère Jean, Gargantua lui fait bâtir l'abbaye de Thélème (ch. 52-58), sorte de château magnifique, sans moines ni religieuses, destiné à recevoir un certain nombre de jeunes gentilshommes et de nobles demoiselles: le règlement est contenu tout entier dans cette formule : *fay ce que voudras.* Les journées se passent en divertissements et jeux de toutes sortes. Jeunes gens et jeunes filles sortent de l'abbaye pour se marier.

Livre II. — Après une longue et plaisante généalogie des ancêtres de Gargantua, Rabelais raconte la naissance de son fils Pantagruel. Gargantua est joyeux d'avoir un si bel enfant; mais cette naissance coûte la vie à sa femme Badebec, et il ne sait s'il doit rire ou pleurer. Le petit Pantagruel se montre aussi vorace que son père. Quand il est en âge d'étudier, il parcourt les plus célèbres universités : Poitiers, Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Avignon, Bourges, Angers, Orléans. Il cause avec l'écolier limousin qui écorche si bien le latin, visite à Paris la librairie (bibliothèque) de l'abbaye de Saint-Victor, et reçoit une belle lettre de son père qui l'engage à étudier avec zèle (ch. 8). Enfin, épisode décisif pour toute la suite de l'ouvrage, Pantagruel rencontre Panurge (dont le portrait occupe le ch. 16). Puis, après plusieurs aventures auxquelles est associé Panurge, il défait les Dipsodes et les géants.

Livre III. — Ici commencent (ch. 9) les aventures de Panurge, qui, ne sachant s'il doit ou non se marier, consulte successivement Pantagruel, la sibylle de Panzoust, le muet Nazdecabre, le poète Raminagrobis, Épistémon (le précepteur de Pantagruel), le magicien Her Trippa (1), frère Jean des Entommeures, le médecin Rondibilis (2), le théologien Trouillogan (3), le Juge Bridoye qui décide des procès en les jouant aux dés, le fou Triboulet, — sans obtenir une réponse affirmative ou négative. Pantagruel et Panurge se résolvent alors à partir pour consulter l'oracle de la Dive Bouteille. Le livre III se termine par la description et par l'énumération des vertus de l'herbe appelée *pantagruélion* (le chanvre).

(1) Henri-Corneille Agrippa, auteur de la *Philosophie occulte.*
(2) Le docteur Rondelet, professeur de médecine à Montpellier.
(3) Comparer la scène entre Sganarelle et Marphurius, dans *le Mariage forcé* de Molière.

Livre IV. — Au port de Thalasse, s'embarquent Pantagruel, Panurge, frère Jean, Épistémon, Gymnaste, etc... Un des premiers épisodes de ce voyage, est celui des *moutons de Panurge* (ch. 5-8): Panurge, insulté par un marchand, Dindenault, qui va vendre des moutons en pays étranger, jure d'en tirer vengeance; il lui achète, après de longs et plaisants débats, un de ses moutons qu'il jette en pleine mer, et tous les moutons sautent à la suite du premier. Dindenault lui-même est entraîné par une de ses bêtes qu'il veut retenir, et se noie. — On arrive à l'île des *Chicanous* (ch. 12); les chicanous sont les huissiers, les *sergents*, qui reçoivent souvent des coups de bâton, mais qui en vivent. Les navires sont assaillis par une terrible tempête. Panurge se lamente, tandis que frère Jean se met à la manœuvre et contribue à sauver la flottille. Dès qu'on aborde, Panurge retrouve tout son courage, et gourmande plaisamment ses compagnons épuisés. — Relâche à l'île de Tapinois, où règne Quaresmeprenant, dont Rabelais nous fait une curieuse anatomie (ch. 30-31), — puis à l'île Farouche, séjour des Andouilles (35-42), — à l'île des Papefigues (ici, probablement, une satire des protestants) (45-46), — à l'île des Papimanes (satire des catholiques), dont l'évêque Homenaz reçoit les voyageurs avec enthousiasme (48-54), — et chez Messire Gaster (l'estomac).

Livre V. — Nous abordons à l'*Ile Sonnante* (Rome), et l'auteur énumère les différentes espèces d'oiseaux qui y pullulent, blancs, noirs, gris, rouges, bleus : *clergaux*, *prestregaux*, *monagaux*, *évesgaux*, *cardingaux*, et *papegaut*, « qui est unique en son espèce ». Tous ces oiseaux viennent d'une contrée lointaine nommée *Joursanspain*. Pantagruel et son compagnon sont admis à voir Papegaut (1-8). Les vaisseaux s'arrêtent ensuite à l'île des Ferrements, où poussent toutes sortes d'armes et d'outils (9) ; — puis au Guichet, habité par les *Chats-fourrés* dont Grippe-minaud est l'archiduc. Ces chapitres (11 à 15) sont une violente satire des gens de justice. — L'île des Apedeftes, satire contre les impôts, et contre ceux qui les perçoivent — Puis (18-22), c'est le royaume de l'Entéléchie, dont la reine est dame Quintessence, filleule d'Aristote (satire de la Sorbonne et de la scolastique). — Nouvelle satire des moines, dans l'île habitée par les frères Fredons (26-28). — Enfin, voici le pays de Lanternois, où se trouve l'oracle de la Dive Bouteille (ch. 31) ; longue description du temple, de la fontaine (32-42) ; Panurge, initié par la prêtresse Bacbuc, entend le mot de la bouteille, *Trinch* (44). Bacbuc lit dans un livre sacré la *glose* de ce mot : c'est *buvez*.

La composition et les caractères. — *Iliade* grotesque, suivie d'une *Odyssée* satirique, l'œuvre de Rabelais est plutôt « successive » que « composée ». Le *Gargantua* (Ier livre) est la seule partie qui offre un commencement, un milieu et une fin ; toute l'histoire de Pantagruel s'en va à la dérive, sans aucun lien nécessaire entre les épisodes, et rien n'empêchait l'auteur de retarder jusqu'à un livre VIe ou Xe la réponse de la dive bouteille, but de ce voyage incohérent.

L'unité de l'ouvrage, et surtout de la deuxième partie, est donc dans les caractères des personnages, qui, à travers tant d'aventures et de digressions, restent conformes à eux-mêmes. Toutefois, les *rapports* et les *proportions* de ces personnages ne sont pas observés d'une façon continue et logique. Ces géants, Gargantua et Pantagruel, nous sont présentés, pendant leur enfance, comme les héros d'épisodes réellement « gigantesques » ; on voit encore Gargantua se comporter en géant dans son voyage à Paris, et Pantagruel quand il passe à Orléans. Mais que Pantagruel rencontre « l'écolier limousin », ou Panurge qui est « de stature moyenne », les deux interlocuteurs causent comme vous et moi. Pantagruel s'embarque avec frère Jean et Panurge; et, à partir de ce moment, il n'est plus un géant, on ne sait par quel mystère ? Aucun des habitants de nombreuses îles où il débarque ne fait de réflexions sur sa taille. En cela, le livre de Rabelais est bien inférieur au *Gulliver* de Swift, où l'auteur ne perd jamais de vue la *disproportion* physique, morale, intellectuelle de son héros, et en tire les plus heureux traits de satire.

Cette réflexion faite, que valent en eux-mêmes les caractères? Sont-ils de puissantes incarnations de types humains, et Rabelais est-il un créateur au même titre que les grands romanciers français et étrangers ? — Ses géants sont braves et bons; mais leur *psychologie* est bien sommaire; ce sont des ogres bienfaisants. Pantagruel représente même une sorte de modération sceptique et d'indulgence paresseuse qui va jusqu'à l'absence de tout caractère. Quant à Panurge, « qui avait soixante et trois manières de trouver de l'argent toujours à son besoing, dont la

plus honorable et la plus commune estoit par façon de larrecin furtivement faict, malfaisant, pipeur, beuveur, bateur de pavez, ribleur, s'il en estoit à Paris, au demeurant le meilleur filz du monde (1)... », il est, selon l'étymologie grecque de son nom, bon à tout faire, vaillant en paroles et lâche dans l'action, poltron et cruel; et il pousse le cynisme des discours jusqu'aux dernières limites. On se demande pourquoi le *bon* Pantagruel consent à accepter pour compagnon, à « aimer toute sa vie », à guider dans ses consultations et dans ses voyages un drôle de cette espèce. Sans doute, il y a là un contraste comique, imaginé par Rabelais pour faire rire, et nous serions peut-être naïfs d'y chercher un symbole. Enfin, frère Jean, le moine robuste et hardi, est plus sympathique ; si son langage est grossier, son cœur est honnête, et ses rudes propos sont moins inquiétants que les *gentillesses* de Panurge. — M. Ém. Faguet explique ces trois personnages (trois, en comptant les géants pour un seul) en disant qu'ils présentent chacun à leur manière un des aspects ou une des tendances de Rabelais lui-même, qui est à la fois sensé et prudent comme Gargantua et Pantagruel, énergique et batailleur comme frère Jean, basochien hâbleur et paradoxal comme Panurge. « Et c'est quelque chose que d'avoir ainsi donné, en se jouant, les deux ou trois grands traits généraux de la race à laquelle on appartient (2). » Il n'en reste pas moins qu'aucune de ces créations n'est comparable au Falstaff de Shakespeare, au Don Quichotte et au Sancho de Cervantès, ou même au Gil Blas de Lesage.

Quelques caractères secondaires ne manquent pas de relief; ainsi Homenaz, évêque des Papimanes; Grippe-minaud, archiduc des Chats-fourrés, et Janotus de Bragmardo, délégué par la Sorbonne auprès de Garguantua pour lui réclamer les cloches de Notre-Dame.

Les idées de Rabelais, leur sens et leur portée. — Mais Rabelais s'est moins préoccupé de faire œuvre d'art et de nous laisser des êtres logiques et vivants, que d'écrire

(1) Livre II, chap. XVI.
(2) Ém. Faguet, *Seizième siècle*, p. 95.

une satire religieuse et sociale, et d'énoncer, sous forme plaisante, une philosophie. Il est incontestable que Rabelais proteste contre les abus de son temps. Même sans tenir compte du Ve livre, puisque son authenticité n'est pas assurée, et en négligeant l'Ile Sonnante et les Chats-fourrés, il suffirait des chapitres sur les Papimanes et sur les Chicanous, pour voir avec quelle hardiesse Rabelais attaque les moines, la discipline ecclésiastique, les cérémonies du culte, la politique et la personne des papes, la justice civile et criminelle. Seulement, ses lecteurs doivent être avertis qu'ils peuvent souvent prendre le change, et qu'il leur est difficile d'estimer ces traits à leur juste valeur. En effet, la plupart abordent l'œuvre de Rabelais sans préparation suffisante. Ils ignorent la littérature du moyen âge et celle de la première moitié du seizième siècle. Il admirent dans *Gargantua* et dans *Pantagruel* bien des choses qu'ils seraient surpris de trouver ailleurs, dans Renart, dans le Roman de la Rose, dans les fabliaux, dans les farces, dans des ouvrages latins ou étrangers ; il faut en conclure que, dans une large mesure, Rabelais hérite du passé plutôt qu'il n'ouvre l'avenir; que ces prétendues hardiesses contre les moines ou les gens de justice sont des plaisanteries qui avaient traîné partout, depuis quatre siècles, et dont Rabelais n'a même pas le plus souvent renouvelé la forme. Il est vrai, d'autre part, que ces satires grossières ou piquantes prennent souvent chez lui un tour plus vif, et constituent, on n'en saurait douter, un *système lié*. Banales et traditionnelles, quand on les considère isolément, elles deviennent sous sa plume des *arguments*, s'il est vrai de croire, avec F. Brunetière, que Rabelais attaque tous ceux qui « déforment la nature sous prétexte de la redresser ». A Physis (Nature), il oppose Antiphysis. Et cette idée générale fait la profondeur relative de son œuvre bouffonne (1). Le symbole le plus clair de la philosophie rabelaisienne est l'*abbaye de Thélème*, dont la devise : *Fay ce que voudras*, est peut-être, beaucoup plus que le *Trinch* de la Dive Bouteille, la

(1) F. Brunetière, *Histoire de la littérature française classique*, I, p. 136-139.

clef de tout le livre. Quant à ce *Trinch* (*buvez*), il faut probablement l'interpréter dans un sens figuré (s'abreuver de science); mais l'auteur du cinquième livre, quel qu'il soit, laisse ce sens douteux et confus.

A l'opinion de F. Brunetière, qui exagère peut-être la profondeur philosophique de Rabelais, on opposera utilement celle de M. Ém. Faguet, qui explique avec beaucoup plus de simplicité et de clarté cette œuvre *énigmatique* (1).

La pédagogie de Rabelais. — Il convient de s'arrêter un peu aux théories pédagogiques de cet homme universel, qui fut moine, médecin, helléniste, hébraïsant, archéologue, etc. Pour bien comprendre son programme, nous devons lire d'abord la *Lettre de Gargantua à son fils Pantagruel* (liv. II, chap. 8). Dans ce morceau, dont la rédaction est probablement antérieure à celle des « chapitres pédagogiques » du livre premier, Rabelais expose ses idées générales, qui peuvent se résumer ainsi : — Les parents se survivent dans leurs enfants, non seulement *en corps* mais *en âme;* aussi doivent-ils s'occuper avec soin de leur faire donner de l'*éducation* et de l'*instruction* (... *tant en vertu, honnesteté et prudhomie, comme en tout savoir libéral et honneste*). Mais jadis, pendant l'enfance de Gargantua, *le temps était encore ténébreux et sentant l'infélicité et calamité des Goths... Maintenant toutes disciplines sont restituées... Tout le monde est plein de gens savants, de précepteurs très doctes, de librairies* (*bibliothèques*) *très amples... Que dirais-je? Les femmes et les filles ont aspiré à ceste louange et manne céleste de bonne doctrine...* Que faut-il donc apprendre? A peu près tout : le grec, le latin, l'hébreu, l'arabe, la géométrie, l'arithmétique, la musique, l'astronomie, l'histoire naturelle, la médecine, l'anatomie... N'en doutons pas, Rabelais énumère ici tout ce qu'il a lui-même appris ou voulu apprendre. Cet « abisme de science », c'est son propre cerveau. « *Mais parce que, selon le sage Salomon, Sapience n'entre point en âme malivole, et science sans conscience n'est que ruine de l'âme, il te convient*, ajoute Gargantua, *servir, aimer et craindre*

(1) Ém. Faguet, *Seizième siècle* (*Rabelais*), p. 77.

Dieu et en lui mettre toutes les pensées et tout ton esprit... Aye suspects les abus du monde. Ne mets ton cœur à vanité; car ceste vie est transitoire, mais la parole de Dieu demeure éternellement... »

A la suite de cette lettre, où Rabelais semble avoir exprimé, avec une éloquence émue, son ivresse de savoir et son admiration pour la Renaissance, on lira les chapitres XIV, XV, XXI, XXIII et XXIV de *Gargantua*. Là, on trouvera d'abord une critique amusante des abus contre lesquels Rabelais veut réagir. Le jeune Gargantua a pour précepteurs deux *sophistes*, Thubal Holoferne et Jobelin Bridé, qui lui font absorber tout le fatras de la scolastique. Mais l'enfant, au lieu de profiter, devenait « fou, niais, tout resveux et rassoté ». Son père Grandgousier lui donne un nouveau maître, Ponocratès. Celui-ci, avant de soumettre l'élève à son système, le laisse vivre d'abord à sa manière, pour juger de son train. C'est le *médecin* qui veut établir son *diagnostic*. Après quoi, il le purge avec de l'ellébore pour *lui nettoyer toute l'altération et perverse habitude du cerveau*; et le nouveau régime commence; en voici les points essentiels : — Lever à 4 heures du matin; pendant que Gargantua fait sa toilette, on lui lit quelques pages de la Bible; il va considérer l'état du ciel; il répète la leçon du jour d'avant, qui devient, remarquons-le bien, l'occasion de réflexions pratiques. « *Puis, par trois bonnes heures, lui estait fait lecture.* » Lecture, ici, veut dire *explication* raisonnée, en l'une des langues qu'il apprend; l'élève y prend une part active. — Après quoi, on sort, on joue à la balle, à la paume, « *s'exerçant le corps, comme ils avaient auparavant les âmes exercé* ». — Repas, pendant lequel tantôt on fait une lecture, tantôt on devise de la nature et propriété de tout ce qui est servi sur la table; ce sont des *leçons de choses*. — Le repas achevé, on joue aux cartes, on fait de la musique, on évite les exercices violents. (A remarquer, dans ce programme, le nombre et l'importance des observations d'hygiène.) — De nouveau, trois heures d'étude, *lecture* et *écriture*. — Commencent alors les exercices physiques plus sérieux : équitation, lance, hache, javelot, chasse, lutte, saut, natation, escalade, etc... On change de vête-

ments, et l'on revient, tout doucement, en herborisant. Le repas du soir est plus copieux que celui de midi. « *C'est la vraie diète, prescrite par l'art de bonne médecine.* » Pendant la soirée, on chante; on va parfois visiter les gens lettrés; on observe les astres; on repasse, à la manière des pythagoriciens, les études de la journée; on prie Dieu... « Ce fait, entraient en leur repos. »

Les jours de pluie, le programme subit quelques modifications. On mange moins; les exercices physiques sont remplacés par des occupations à domicile; Gargantua *s'ébat à botteler du foin, à scier du bois*... Il fait de la peinture et de la sculpture; il va entendre les leçons publiques; et surtout, il va visiter des boutiques et des ateliers. Enfin, une fois par mois, le maître et l'élève vont passer une journée à la campagne.

Dans ce programme un peu touffu, le défaut est peut-être la continuelle présence du maître auprès de l'élève; Rousseau (*Émile*) tombera dans le même excès. Il en résulte que l'enfant ne se sent jamais responsable de son travail ou de sa conduite. De plus, il est bon de corriger le programme de Gargantua par la lettre à Pantagruel; dans celle-ci seulement, on voit que Rabelais attachait une grande importance à l'*éducation*, trop négligée dans le *Gargantua*. Enfin, il semble bien que Rabelais ait exagéré la nécessité de la *science* au sens très général du mot. Son élève développe sa mémoire et devient un érudit universel. Mais sait-il penser et raisonner ? a-t-il du bon sens et de la finesse ? est-il un *homme* avant d'être un *savant* ? Nous pouvons craindre qu'il ait « la tête plutôt bien pleine que bien faite ».

Rabelais écrivain. — Quel que soit, d'ailleurs, le sens qu'on attache au fond du *Gargantua* et du *Pantagruel*, il faut admirer chez Rabelais la verve et la force du style, la variété d'un ton qui va de la grande éloquence (Lettre de Gargantua à son fils) à la bouffonnerie du dialogue (Les moutons de Panurge; Rencontre de Pantagruel et de Panurge, etc.), et, malheureusement, à la trivialité la plus grossière. Son vocabulaire est d'une prodigieuse abondance; et souvent Rabelais semble s'être amusé à

entasser, avec une virtuosité qui tient de l'ivresse, des mots, des mots, des mots... Ce style a moins vieilli que celui de la plupart de ses contemporains; ses qualités sont toutes françaises: il est large, copieux, clair quoique surchargé; et la dernière impression qu'on en retire est celle d'une *puissance verbale* qui rapproche Rabelais de Bossuet, de Corneille et de Victor Hugo.

II. — Les autres conteurs.

Bonaventure des Périers (1500-1544?). — Érudit et lettré, secrétaire de Marguerite de Navarre, dont il revoyait et peut-être retouchait les écrits, des Périers travailla, en 1534, à la *traduction de la Bible* de Lefèvre d'Étaples, et écrivit de nombreux vers. Son œuvre la plus connue est le *Cymbalum mundi* (Carillon du monde) *en françois, avec quatre dialogues poétiques, faits antiques, joyeux et facétieux*. Publié à Lyon, en 1537, le *Cymbalum* fut saisi par ordre du Parlement, et détruit. L'ouvrage était supposé adressé par Thomas du Clénier (l'Incrédule) à Pierre Tryocan (le Croyant); dans une série d'allégories fort transparentes, des Périers ridiculisait à la fois catholiques et protestants. — On prétend que les poursuites de ses ennemis le contraignirent à se donner la mort, vers 1544. — Plusieurs années après, 1558, parurent : *les Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, recueil de contes, dont quelques-uns ont été attribués à ses amis, Pelletier du Mans et Denisot. — Des Périers est un conteur charmant, plein d'esprit et de délicatesse, en même temps qu'un écrivain des plus corrects (1).

Marguerite de Valois (1492-1549). — Sœur de François Ier, mariée en 1509 au duc d'Alençon, en 1527 avec le roi de Navarre Henri d'Albret, Marguerite fut, dans la première moitié du seizième siècle, la véritable protectrice des poètes et des penseurs. Dans sa petite cour de Nérac, elle reçut, hébergea, et parfois sauva de leurs persécuteurs,

(1) Livre des *nouvelles* de B. des Périers dans le *Seizième siècle*, de Darmsteter et Hatzfeld, p. 120 ; dans les *Morceaux choisis* de F. Godefroy, p. 286.

Marot, Mellin de Saint-Gelais, Gruget, Denisot, Sainte-Marthe, Pelletier du Mans, Bonaventure des Périers, etc. Tout en restant catholique, comme le prouvent ses *mystères* et surtout ses *dernières poésies*, elle aimait à protéger ceux que leurs opinions religieuses exposaient aux rigueurs du Parlement et de la Sorbonne.

Les *Contes* célèbres de Boccace, le *Décaméron*, avaient été traduits en français par Antoine le Maçon, en 1545, et dédiés à Marguerite. Celle-ci résolut de les imiter ; elle composa la préface et traça le plan d'un nouveau décaméron, qui devait comprendre, comme celui de Boccace, dix *journées* et cent *contes*. Mais elle n'eut pas le temps de terminer son livre ; elle en resta à la soixante-douxième nouvelle. Après sa mort, en 1558, parut une première édition de ces contes sous le titre d'*Histoire des amants fortunés* ; et l'année suivante, Claude Gruget, ancien secrétaire de Marguerite, donna une seconde édition, intitulée : *l'Heptaméron des nouvelles de très-illustre et très-excellente princesse Marguerite de Valois, reine de Navarre.*

Cinq gentilshommes et cinq dames, revenant de Cauterets, sont arrêtés dans leur voyage par les inondations ; ils se réunissent à N.-D. de Sarrance, et, pour passer le temps, décident de se raconter les uns aux autres des histoires, mais « qui seront toutes véritables ». Et voilà l'originalité de ces contes, si on les rapproche des nouvelles de Boccace ; ils ne sont pas puisés, sauf quelques-uns, dans le vieux fonds français ou italien ; ils sont tirés d'aventures réelles qui, à vrai dire, n'en sont que les *thèmes*. Chaque conte, et c'est encore un mérite propre à ce recueil, est suivi d'une conversation entre les différents personnages : on raisonne sur la moralité de l'histoire. Sans doute, il y a dans le nombre bien des contes un peu libres, et que l'on est surpris de rencontrer dans l'œuvre d'une femme comme Marguerite. Mais par rapport au moyen âge et au seizième siècle, c'est un livre d'une décence toute mondaine, et qui, par l'aisance un peu traînante du style comme par le goût de la métaphysique galante ou morale, annonce le roman du dix-septième siècle.

Brantôme (1540-1614). — Pierre de Bourdeille, abbé de Brantôme, mena, jusqu'au moment de la Ligue, la vie la

plus active et la plus aventureuse, en Italie, en Espagne, en Afrique, en France. Condamné par une chute de cheval à un repos forcé, Brantôme rédigea ses souvenirs personnels sur tous les personnages qu'il avait rencontrés. Ce Gascon écrit « à la cavalière », avec verve, esprit, et cynisme. Ses *Mémoires*, publiés seulement en 1665-66, comprennent : *Vies des hommes illustres et des grands capitaines*, *Vies des dames illustres*, *Discours sur les duels*, etc... Par le naturel et la liberté de son style, Brantôme est le *conteur* par excellence ; il n'y a de réserves à faire que sur sa moralité.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions de Rabelais, *Burgaud des Marets et Rathery* (1857), *Marty-Laveaux* (1870).
Paul Stapfer, *Rabelais*. Paris, Colin, 1889.
Ém. Gebhardt, *Rabelais, la Renaissance et la Réforme*. Paris, Hachette, 1895 (2e éd.).
Marty-Laveaux, chapitre sur *Rabelais*, dans la *Littérature française* de Petit de Julleville, Paris, Colin, t. III, p. 29.
F. Brunetière, *Histoire de la littérature française classique*. Delagrave, 1905, t. I, p. 105.
Ém. Faguet, *Seizième siècle*. Paris, Lecène et Oudin.

CHAPITRE V

TRADUCTEURS ET ÉRUDITS

Sommaire : 1°. *Amyot* (1514-1593) eut une jeunesse très laborieuse et apprit le grec avec Pierre Danès, professeur au Collège de France ; il enseigna d'abord le grec et le latin à l'Université de Bourges, puis fut chargé par Henri II d'une mission au Concile de Trente, et séjourna deux ans à Rome. A son retour, il fut choisi par le Roi comme précepteur de ses deux fils (Charles IX et Henri III). C'est alors qu'il publia sa traduction de *Plutarque.*

Nommé ensuite grand aumônier de France et évêque d'Auxerre, il abandonna les auteurs profanes pour la Bible et les Pères, et devint un excellent prédicateur.

La traduction des *Vies* de Plutarque, qui n'est pas toujours très exacte, eut pour mérites : de proposer à cette génération active et passionnée, de beaux exemples d'énergie humaine ; de choisir ces exemples dans l'antiquité, en dehors et au-dessus des *partis* ; et de les présenter en un style aimable et simple (Amyot crée le *bon* Plutarque). — Amyot oblige la *langue française* à exprimer les faits et les sentiments les plus variés, et à enrichir son vocabulaire.

2°. *Les érudits. — Henri Estienne,* fils du célèbre imprimeur Robert Estienne, publie en 1566 un pamphlet : *Apologie pour Hérodote*, et en 1572 son dictionnaire grec (*Thesaurus linguæ græcæ*). Dans d'autres ouvrages, il défend la langue française contre l'italianisme.

Étienne Pasquier donne en 1561-1570 ses *Recherches de la France.* Il faut encore nommer *Claude Fauchet.*

3°. *Les Écrivains scientifiques.* — Les principaux sont : — *Bernard Palissy*, qui est un précurseur de nos grands géologues modernes. — *Ambroise Paré*, chirurgien, qui expose en français le résultat de ses recherches et l'histoire de ses *campagnes. — Olivier de Serres*, qui publie en 1600 son *Théâtre d'agriculture.*

I. — Jacques Amyot (1513-1593).

Vie. — Né le 30 octobre 1514, à Melun, de parents très pauvres, Jacques Amyot vint achever ses études à Paris, au Collège de Navarre. Fut-il réduit, comme on le raconte, à se faire le domestique de ses camarades plus fortunés? et travaillait-il, la nuit, à la lueur du foyer, comme plus tard le petit Drouot? Vraies ou fausses, ces légendes nous prouvent que Jacques Amyot dut avoir une adolescence pénible et une énergique volonté Il apprit le grec avec Pierre Danès, professeur au Collège de France; fut précepteur, à Bourges, des enfants de Bouchetal, secrétaire d'État, qui le recommanda à Marguerite, sœur de François Ier; et celle-ci lui fit donner la chaire de grec et de latin à l'Université de Bourges. Il y enseigna pendant six ans. — Son premier ouvrage fut *Théagène et Chariclée*, traduit du grec d'Héliodore (1546). Nommé abbé de Bellozane par François Ier, il accompagna à Venise l'ambassadeur de Henri II, Morvilliers de Bourges, et fut chargé de porter une lettre du roi au Concile de Trente (1551). Après un séjour de deux années à Rome, temps qu'il employa à faire de savantes recherches à la Bibliothèque du Vatican, Amyot revint en France, et fut choisi par Henri II comme précepteur de ses fils, les ducs d'Orléans et d'Angoulême, qui tous deux devaient être rois. En 1554, Amyot publia sa traduction de Diodore de Sicile. Une nouvelle édition de *Théagène et Chariclée* parut en 1559; elle était suivie de *Daphnis et Chloé*, pastorale de Longus. La même année 1559, paraissait la première édition des *Vies* de Plutarque; en 1574, seulement, Amyot y ajouta les *Œuvres morales* du même auteur. — Cependant, son ancien élève, Charles IX, l'avait nommé, en 1560, grand aumônier de France, conseiller d'État et titulaire de plusieurs riches abbayes; il lui donna bientôt après l'évêché d'Auxerre; Henri III y ajouta le titre de commandeur de l'ordre du Saint-Esprit. — Les dernières années d'Amyot furent troublées et attristées par la guerre civile. Les Ligueurs d'Auxerre l'accusèrent d'avoir approuvé le meurtre du duc de Guise par Henri III, et soulevè-

rent le peuple contre lui. Obligé de s'enfuir, Amyot rentra quelque temps après dans son évêché; mais, malade, il ne fit que languir jusqu'au jour de sa mort (7 février 1593). — Dans ses dernières années, il avait abandonné l'étude des auteurs profanes pour celle de la Bible et des Pères; et il était devenu un remarquable prédicateur.

Ses œuvres. — D'Amyot, on doit surtout retenir la traduction des *Vies* de Plutarque. C'est là qu'il se montre éminent, à la fois par les qualités de son esprit, le charme de son style et la pureté de sa langue. — D'abord, c'était une heureuse idée, en ces temps où l'énergie humaine se déployait sous toutes ses formes, depuis le fanatisme jusqu'au martyre, depuis la brutalité jusqu'à l'héroïsme, de choisir, pour les vulgariser, ces biographies des plus grands hommes de l'antiquité grecque et romaine. Jamais pareil recueil d'*exemples* n'avait été proposé à l'admiration et à l'imitation de la société moderne. Il y en avait de tous genres, grands capitaines, hommes d'État, législateurs, orateurs. Chacun pouvait en faire son profit. Ce n'était plus, comme chez les poètes et chez les romanciers, des personnages fabuleux, en dehors ou au-dessus de l'humanité; mais des hommes, dont Plutarque, historien véridique et méticuleux, ne dissimulait pas les fautes, et chez qui l'on pouvait suivre le généreux effort de la volonté en lutte contre la faiblesse humaine. — D'autre part, ces biographies étaient des recueils d'anecdotes, d'historiettes précises et variées, de bons mots, de traits, de maximes; rien d'oratoire ni d'apologétique; ou, du moins, si Plutarque avait eu l'intention de réhabiliter les Grecs et de les opposer aux Romains, son plaidoyer passait maintenant inaperçu, et laissait indifférents des lecteurs du seizième siècle qui pouvaient, sans arrière-pensée, admirer tout ensemble Alexandre et César, Périclès et Scipion, Démosthènes et Cicéron. — Mais, surtout, les défauts de ce sophiste assez pédant que fut le vrai Plutarque, disparaissaient dans la traduction, ou, pour mieux dire, dans l'*adaptation* d'Amyot. Celui-ci créait de toutes pièces le *bon* Plutarque. Il lui donnait un tour simple et naïf, qui faisait d'autant mieux ressortir la grandeur des actes ou

les pensées, et qui prêtait à l'héroïsme un air d'aisance capable de séduire tous les *honnêtes gens*.

Amyot rendait aussi grand service à la langue française, en l'obligeant à exprimer tant de *conditions* diverses, à se faire un vocabulaire *guerrier*, *politique*, *critique*, *familier*, pour suivre chacun des héros de Plutarque à travers tant d'anecdotes et de particularités. Quelle gymnastique pour notre langue ! surtout si l'on se défendait du néologisme, et si l'on voulait toujours puiser aux sources françaises et se régler sur le bon usage. Or, c'est ce que fit Amyot, à la fois le plus riche et le moins pédantesque des écrivains de cette époque. Et l'on comprend qu'à ce double titre, au dix-septième siècle, l'Académie française et Vaugelas l'aient considéré comme une autorité.

Autres traducteurs. — Bien qu'aucun autre traducteur ne puisse se comparer à Amyot, sinon pour l'exactitude (car on sait quelles libertés Amyot prend avec Plutarque), du moins pour le style et pour l'influence, nous nommerons : — *Claude de Seyssel* (1450-1520), traducteur de Diodore, de Xénophon, de Thucydide ; — *Pierre Saliat* (?) qui donne, en 1555, une traduction d'Hérodote, dédiée au roi Henri II. Selon E. Egger, « Saliat trouvait dans la langue de son temps le précieux mérite de jeunesse et de naïveté qui convenait surtout à un traducteur d'Hérodote. Aussi, à cet égard, n'a-t-il été surpassé par aucun de ses successeurs, auxquels il semble, d'ailleurs, être resté tout à fait inconnu (1). »

Il faudrait ajouter ici les noms de Baïf, d'Amadis Jamyn, de Rémy Belleau, et de Ronsard lui-même, qui ont donné des traductions de pièces grecques ; mais nous en parlons au chapitre du *Théâtre*.

II. — Les érudits.

Henri Estienne (1528-1598). — La famille des Estienne tient une place considérable dans l'histoire de l'érudition française et de la Renaissance. *Henri Ier Estienne* fonde

(1) E. Egger, *l'Hellénisme en France*, I, 265. — Lire un extrait de *Saliat* dans les *Morceaux choisis* de Talbot, p. 255.

en 1500 l'imprimerie, à laquelle son fils *Robert Ier Estienne* (1503-1559) donna tant de célébrité. Robert, en dehors de ses admirables éditions grecques, latines et françaises, a composé le *Thesaurus linguæ latinæ*, le premier des grands dictionnaires latins. Protégé par François Ier contre la Sorbonne, il se réfugia à Genève après la mort du roi, et se convertit au calvinisme (1551).

Son fils *Henri II Estienne* fut une sorte d'enfant prodige. Il apprit, en se jouant, le latin et le grec, devint le plus brillant élève de Pierre Danès et d'Adrien Turnèbe; et, à l'âge de dix-sept ans, il collationnait des textes grecs pour les éditions de son père. Il entreprit une *tournée* à travers les principales bibliothèques d'Italie, de Flandre et d'Angleterre, et en rapporta des matériaux pour son *Thesaurus linguæ græcæ*, ou Dictionnaire de la langue grecque, qu'il publia en 1572. Pour se reposer de ses travaux d'érudition, il composa plusieurs ouvrages de circonstance: d'abord l'*Apologie pour Hérodote*, sorte d'Introduction destinée à accompagner l'édition qu'il avait publiée en 1566, et qui est, en soi, un pamphlet plutôt *libertin* que *protestant*. Sous prétexte de défendre Hérodote contre les accusations d'invraisemblance et de mensonge, Henri Estienne déclare que les temps présents sont encore plus féconds en événements étranges, en persécutions, en cruautés. Il fait, surtout dans la seconde partie, un violent réquisitoire contre l'Église romaine. Le ton de l'ouvrage est d'une liberté excessive; les anecdotes facétieuses, les plaisanteries grossières y abondent. Les catholiques appelèrent Estienne le *Pantagruel de Genève*, et Genève désavoua et bannit ce compromettant défenseur. — Les autres ouvrages de Henri Estienne sont d'un caractère plus *philologique*, mais le style est toujours celui de la polémique. Dans le *Traité de la conformité du langage français avec le grec* (1565), Henri Estienne soutient que, de toutes les langues modernes, la française est celle qui offre le plus d'analogies avec le grec : dans une première partie, il essaie de prouver que l'emploi de chacune des *parties du discours* de notre grammaire correspond à la syntaxe grecque; dans la deuxième partie, il met en parallèle des locutions grecques et des locutions françaises; dans la

troisième, il établit une liste d'étymologies grecques ou soi-disant telles. Cet ouvrage, très ingénieux et très érudit, n'est que le développement d'un paradoxe grammatical. Plus intéressante, surtout à sa date, est la *Précellence du langage français*, publiée en 1579. C'est une docte et vivante défense du français contre l'italien, ou plutôt contre l'*italianisme* qui envahissait la cour. Estienne use d'ailleurs d'un raisonnement sophistique, basé sur le paradoxe précédent. Voici quel est son syllogisme : 1° la langue grecque est la plus belle des langues; 2° or, le français est la seule langue moderne capable de rivaliser avec la grecque; 3° donc, le français est supérieur à l'italien, et les Français doivent parler français. Il appuie ce raisonnement d'une foule d'exemples ingénieux, qui, polémique et *thèse* à part, sont d'un grammairien aussi habile que savant. — Estienne continuait dans sa *Précellence* la *campagne* entreprise par lui dans ses *Deux dialogues du nouveau langage français italianisé* (1678), où il fait parler deux gentilshommes de la cour, *Philausone* (ami de l'Ausonie, l'Italie) et *Celtophile* (ami de la Gaule); à ce dernier, vient se joindre, dans le deuxième dialogue, *Philalèthe* (ami de la vérité). Dans cet ouvrage fort amusant, Estienne n'attaque pas moins les modes que le langage.

Henri Estienne reprit, après l'achèvement de son *Thesaurus*, ses courses errantes à travers les bibliothèques de l'Europe. Il finit par mourir, vagabond de la science, à l'hôpital de Lyon, en mars 1598 (1).

Étienne Pasquier (1529-1615). — Avocat et magistrat de premier ordre, Pasquier appartient à l'histoire de la littérature par ses *Recherches de la France* (1561-70) et par ses *Lettres*. — Les *Recherches* se composent de neuf livres, dans lesquels Pasquier discute, sans ordre déterminé, toutes sortes de questions relatives aux institutions, coutumes, mœurs, langue, monuments, etc..., de l'ancienne France. L'intérêt de ces *mélanges*, comme les appelle l'auteur lui-même, vient de la sûreté des informations que Pasquier avait recueillies aux sources les plus diver-

(1) Extraits d'*Henri Estienne* dans les *Morceaux choisis* de Darmsteter et Hatzfeld, p. 127, — de F. Godefroy, p. 354.

ses, bibliothèques, manuscrits, correspondances, etc.. Sur tous les points, les *Recherches* sont restées un ouvrage à consulter. La lecture, d'ailleurs, en est aisée; Pasquier écrit d'un style ferme et précis, on pourrait presque dire technique, et qui s'élève parfois à la plus éloquente énergie. Au livre III, chapitre XLIII, Pasquier a intercalé le célèbre plaidoyer qu'il a prononcé pour l'Université contre les Jésuites, en 1565; ce plaidoyer prouve à la fois l'ardeur de ses convictions gallicanes et la puissance de son talent d'avocat (1).

Claude Fauchet (1529-1601). — Fauchet a, comme Pasquier, le mérite d'avoir contribué à sauver de l'oubli, en ces temps de Renaissance, notre vieille histoire et notre vieille littérature. Il a laissé les *Antiquités gauloises et françaises* (1579-1601), et l'*Origine de la langue et de la poésie française* (1581). En écrivant ce dernier ouvrage, en pleine Renaissance, et à la veille du jour où le classicisme allait, pour plus de deux siècles, rejeter dans l'ombre le moyen âge, Fauchet nous a légué un document des plus précieux; on y voit comment un homme intelligent et érudit du seizième siècle connaissait et jugeait la vieille poésie française (2).

III. — Les écrivains scientifiques.

Au moment où se forme une langue, l'apport des écrivains scientifiques est des plus utiles. Chacun d'eux, en obligeant le vocabulaire à exprimer des choses nouvelles, l'exerce et l'enrichit. Sans compter que ces écrivains sont presque toujours des hommes de volonté ardente et de sensibilité profonde. Le savant est un poète. Il trouve souvent pour exprimer son idéal, pour raconter ses recherches et ses souffrances, des accents d'une sincérité touchante et éloquente.

(1) Extraits de *Pasquier* dans les *Morceaux choisis* de Darmsteter et Hatzfeld, p. 134, — de F. Godefroy p. 385, — de Talbot, p. 183.

(2) Extraits de *Claude Fauchet* dans les *Morceaux choisis* d'E. Talbot, p. 176.

Bernard Palissy (1510-1588). — Palissy mérite une place d'honneur dans l'histoire de la *volonté* et dans celle des lettres, par ses *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines, etc.* Cet ouvrage est celui d'un homme formé par la dure leçon des voyages, des travaux et des souffrances. Qui n'a lu le récit de ses expériences laborieuses, quand il cherchait le *secret de l'émail* ? Mais aussi qui ne s'est étonné parfois que le nom de ce *potier* soit resté si célèbre? C'est que la gloire de Palissy n'est point d'avoir trouvé un émail, mais de l'avoir cherché scientifiquement, — et surtout d'avoir fait, à propos de ces recherches, des observations qui sont d'un savant de génie.

Buffon et Cuvier l'ont considéré tous deux comme un précurseur des plus grandes découvertes géologiques des temps modernes. — Quant au mérite de Palissy écrivain, il est dans l'énergie et presque dans la violence de son style : il y a de l'héroïsme dans cette prose solide et fière (1).

Ambroise Paré (1510-1590), célèbre chirurgien des armées françaises sous Henri II, Charles IX et Henri III, a raconté ses *campagnes*, en un style simple et clair. Il réunit ses divers écrits en 1575 sous le titre de : *Œuvres diverses de M. Ambroise Paré.* Aujourd'hui, rien de plus naturel qu'un chirurgien expose en français le résultat de ses recherches, ses méthodes d'opération, etc. Mais, à la fin du seizième siècle, c'était une grande témérité. Les médecins parlaient et écrivaient en latin; et Ambroise Paré souleva des colères qui semblaient alors légitimes. Il faut donc le louer de ce courage, et d'avoir enrichi notre littérature narrative et scientifique (2).

Olivier de Serres (1539-1619). — Gentilhomme huguenot, Olivier de Serres paraît s'être mêlé le moins possible aux querelles de son temps. Il aimait la campagne avec passion, et de 1573 à 1600 il ne quitta guère son beau domaine de Pradel, dans le Vivarais. C'est là qu'il composa, en

(1) Lire des extraits de *Bernard Palissy* dans les *Morceaux choisis* de Darmsteter et Hatzfeld, p. 160, — de F. Godefroy p. 470, — de E. Talbot, p. 245.

(2) Extraits d'*Ambroise Paré* dans Darmsteter et Hatzfeld, p. 165.

étudiant tous les anciens traités d'agronomie, et surtout avec sa propre expérience, le livre qu'il publia en 1600 sous ce titre : *Théâtre d'agriculture et ménage des champs.* L'ouvrage était dédié au roi Henri IV qui, dit-on, l'accueillit avec la plus grande faveur, et s'en faisait lire chaque jour quelques pages après son dîner. Rien, en effet, ne pouvait mieux servir les projets d'un Roi pacificateur, qui engageait la noblesse, au sortir de ces longues luttes fratricides, à se retremper dans la paix des champs. Aussi le *Théâtre d'agriculture* eut-il un très grand succès ; de nombreuses éditions en furent publiées pendant la première moitié du dix-septième siècle. Ce succès, Olivier de Serres le devait tout à la fois à la précision technique de ses préceptes, et au charme d'un style limpide et élégant (1).

BIBLIOGRAPHIE

AMYOT, *Vie des hommes illustres de Plutarque* (réimpression de Didot, 25 vol., 1818-1821).

Sur *Amyot, Histoire de la littérature française*, de NISARD, t. I ; *Histoire de la littérature française*, de PETIT DE JULLEVILLE (Colin), t. III, chap. X (par M. Ch. Dejob). — Consulter également ce chapitre pour Henri Estienne.

H. ESTIENNE, *De la Précellence du langage français*, éd. Feugère, 1883.

H. ESTIENNE, *Deux Dialogues du langage français italianisé*, éd. Ristelhuber, 1883.

L. CLÉMENT, *l'Œuvre française de Henri Estienne*, Paris, 1898.

LOUIS AUDIAT, *Bernard Palissy, étude sur sa vie et ses œuvres* Paris, 1888.

H. BAUDRILLART, *Gentilshommes ruraux de la France*, Paris, 1894,

(1) Extraits d'*Olivier de Serres* dans les *Morceaux choisis* de DARMSTETER et HATZFELD, p. 240 ; — de F. GODEFROY, p. 180 ; — de TALBOT, p. 240.

CHAPITRE VI

MONTAIGNE ET LES MORALISTES

Sommaire : 1° Montaigne (1533-1592), né au château de Montaigne, conseiller au Parlement de Périgueux, puis de Bordeaux, publie en 1580 les deux premiers livres de ses *Essais*. Il voyage ensuite, visite l'Allemagne et l'Italie; il devient à son retour maire de Bordeaux, et donne en 1588 le troisième livre des *Essais*. Il meurt sans avoir le temps de publier une nouvelle édition, très augmentée, qui paraît après sa mort par les soins de Mlle de Gournay, en 1595.

Il compose les *Essais* en lisant Plutarque, Sénèque, les poètes latins, et en les commentant d'après sa propre expérience. Son *moi* est le thème essentiel de son livre ; mais « en se peignant, il peint la nature humaine ». Sa philosophie tient en ce mot : Que sais-je ? C'est un prudent et discret scepticisme. — Sa *pédagogie* est surtout négative. Il veut qu'on développe le *jugement* plutôt que la *mémoire*, qu'on fasse *voyager* l'enfant, qu'on le fasse causer en société. Cette éducation formera l'*honnête homme* du dix-septième siècle. — Son style est *primesautier* et *imagé* c'est celui d'un poète.

2° Pierre Charron (1541-1603) est le plus remarquable disciple de Montaigne. Il publie en 1601 son *Traité de la Sagesse*, dont l'épigraphe est : *Je ne sais.*

Guillaume du Vair, célèbre magistrat et orateur, représente la grandeur stoïcienne et chrétienne. Son traité de l'*Éloquence française* le met au rang de nos meilleurs critiques.

I. — Montaigne (1533-1592).

Vie. — Michel de Montaigne naquit le 28 février 1533. Son nom patronymique est Eyquem, et sa famille avait acquis fortune et notoriété dans le grand commerce

bordelais. Le château de Montaigne, situé sur un tertre, au pied duquel coule la Lidoire, affluent de la Dordogne, fut acheté par l'arrière-grand-père de Michel, en 1477. Son père, Pierre Eyquem, y naquit en 1495, abandonna le commerce, fit la guerre en Italie, épousa une femme d'origine israélite, et devint conseiller à la Cour des aides et maire de Bordeaux en 1544. Nous savons par les *Essais* (II, 5) que Pierre Eyquem était un homme grave, doux, modeste, habile jusqu'en sa vieillesse aux exercices du corps. Son intelligence et son sens pratique se révèlent dans la méthode qu'il fit suivre à son fils Michel pour apprendre le latin. L'enfant fut, dès qu'il put parler, confié à un précepteur allemand qui ne savait mot de français, et qui dut se servir exclusivement avec son petit élève de la langue latine. « Quant au reste de sa maison, dit Montaigne, c'était une règle inviolable que ni lui-même, ni ma mère, ni valet, ni chambrière ne parlaient en ma compagnie qu'autant de mots de latin que chacun avait appris pour jargonner avec moi... J'avais plus de dix ans avant que j'entendisse non plus de français ou de périgourdin que d'arabesque; et, sans art, sans livre, sans grammaire ou précepte, sans fouet et sans larmes, j'avais appris du latin tout aussi pur que mon maître d'école le savait, car le ne le pouvais avoir mêlé ni altéré » (I, 25). Mais il y eut sans doute quelque mollesse dans l'éducation première de Michel; on l'éveillait, le matin, au son des instruments de musique, et il vagabondait une partie du jour avec les petits paysans des environs. Aussi l'enfant éprouva-t-il une fâcheuse impression quand on le mit, à six ans et demi, au collège de Guyenne, à Bordeaux. Dans cette « geôle de jeunesse captive », Michel de Montaigne resta six ans, et continua à faire du latin; il y goûta particulièrement les poètes: Ovide, Térence, Virgile; il y prit une part active aux exercices dramatiques, et joua des rôles dans es tragédies latines de Buchanan et de Muret. A treize ans, il commença à suivre les cours de la Faculté des arts de Bordeaux, où il eut pour maître un des plus célèbres *cicéroniens* du temps, Marc-Antoine Muret. Il fit son droit à Toulouse, fut nommé conseiller à la Cour des aides de Périgueux, et y rencontra La Boétie, de deux ans plus âgé

que lui, pour qui il ressentit dès le premier jour une amitié restée légendaire (I, 27).

Cependant, il passe au Parlement de Bordeaux. Il semble avoir rempli ses fonctions avec quelque nonchalance, pendant les seize années qu'il les occupa. En effet, il fait de fréquents voyages à Paris ; il accompagne la cour à Bar-le-Duc (1561) et à Rouen (1563). Il se marie en 1565. Sa femme, fille d'un de ses collègues au Parlement, Françoise de la Chassaigne, fut la compagne discrète et intelligente qui convenait à cet homme inquiet. Montaigne ayant perdu son père en 1568, riche par son mariage, et par son héritage, se démet de ses fonctions au Parlement de Bordeaux (1570). Le voilà devenu gentilhomme campagnard ; et c'est vers 1571 qu'il commence, dans sa *librairie*, cette série de lectures et d'analyses morales d'où doivent sortir les *Essais*.

En 1580, Montaigne (qui avait déjà publié en 1569 la traduction de la *Théologie naturelle* de Raymond de Sébonde) fait paraître, à Bordeaux, les deux premiers livres de ses *Essais*. Puis il entreprend un long voyage. Il quitte son château le 22 juin 1580, va d'abord à Paris où il présente au roi un exemplaire de son livre, se rend à Plombières où il prend les eaux, passe par la Suisse, la Bavière, le Tyrol, descend en Italie par le col du Brenner et Trente, s'arrête quelques jours à Venise, et arrive enfin à Rome où il séjourne quatre mois. Il quitte Rome le 14 avril 1581 pour aller faire une cure aux bains della Villa, près de Lucques. C'est là qu'il apprend son élection à la mairie de Bordeaux. Après un nouveau séjour à Rome, pendant lequel il reçoit le titre de *citoyen romain* qu'il avait sollicité, il revient en France, à petites journées : le 30 novembre 1581, il était de retour en son château de Montaigne.

Montaigne nous a laissé une relation de son voyage, sorte de *journal* dicté à son valet de chambre, et où il parle de lui à la troisième personne. Ce *journal* n'a été publié qu'au dix-huitième siècle. Sa lecture cause d'abord quelque déception; on croyait y trouver des vues plus originales et plus profondes sur les mœurs des peuples que Montaigne a visités. A la réflexion, ces détails menus, ironiques dans leur puérilité, sont bien ce que l'on devait attendre

de l'auteur des *Essais*, observateur pénétrant des contradictions humaines. Ajoutons, pour ceux que la partie médicale de ce voyage rebuterait, que Montaigne ne destinait en aucune façon ces notes au public (1).

Maire de Bordeaux (un peu malgré lui, s'il faut l'en croire), Montaigne, pendant deux années, remplit ses fonctions avec exactitude et tranquillité. Réélu en 1583, il se trouva pris bientôt dans des difficultés sérieuses, la Guyenne étant fort agitée par les démêlés entre le roi de Navarre, le futur Henri IV, et le roi de France Henri III. La peste ayant éclaté en 1585, Montaigne, qui venait d'être malade, refusa de quitter son château. Sans doute, il manqua de courage civique, et on opposera toujours à son abstention trop prudente l'héroïsme de Rotrou qui revint mourir à Dreux, où l'appelait sa charge de lieutenant criminel. Mais la plupart de ses biographes l'excusent au nom de ses devoirs d'époux et de père, et font observer qu'il montra un véritable stoïcisme auprès de La Boétie atteint d'une maladie contagieuse, qu'il assista jusqu'au dernier soupir (2).

Désormais, Montaigne renonça à toute vie politique et civile. Il s'enferma de nouveau dans sa *librairie*, et il travailla si bien qu'en 1588, il put donner au public une seconde édition des *Essais*, en trois livres, dont le dernier était entièrement nouveau, et dont les deux premiers étaient augmentés de plus de 600 additions. Pour faire imprimer son ouvrage, Montaigne vint à Paris. De là, il se rendit aux États de Blois. Après l'assassinat de Henri III, il résista aux avances de Henri IV qu'il connaissait et qu'il aimait, et il ne quitta plus son château, où il mourut très chrétiennement, le 13 septembre 1592, âgé de cinquante-neuf ans.

Les éditions des « Essais ». — Le texte ordinaire de Montaigne, la *vulgate*, est celui de 1595 : cette édition fut donnée, trois ans après la mort de l'auteur, par Mlle de Gournay, sa « fille d'alliance », et le poète bordelais Pierre

(1) Lire un passage de ce *journal* dans les *Extraits de Montaigne*, de M. Jeanroy (Hachette).

(2) Cf., sur cette question, P. Bonnefon, *Montaigne et ses amis* I.

de Brach, sous l'active et fidèle surveillance de Mme de Montaigne. Depuis son édition complète de 1588, Montaigne avait, en effet, retouché, complété, surchargé le texte; il préparait une réimpression, que sa mort, survenue en 1592, l'empêcha de faire exécuter lui-même. La bibliothèque municipale de Bordeaux possède un exemplaire de 1588, couvert d'additions et de corrections de la main même de Montaigne; cet exemplaire offre de notables différences avec l'édition de 1595, qui dut être imprimée d'après une autre révision, aujourd'hui perdue. — On a donc : 1° l'édition de 1580, comprenant le texte primitif des deux premiers livres; 2° l'édition de 1588, contenant les trois livres, et qui est la dernière imprimée du vivant de Montaigne; 3° l'édition de 1595, *posthume*, publiée d'après un texte retouché par Montaigne; 4° l'exemplaire de Bordeaux (1). Cette question de bibliographie est intéressante, parce que l'examen de ces différentes éditions permet de suivre le progrès et les fluctuations de la pensée de Montaigne.

Comment Montaigne a composé les « Essais ». — Ce n'est pas, en effet, d'une manière suivie, d'après un plan, ou même pour développer une théorie philosophique arrêtée d'avance, que Montaigne a écrit ses *Essais*. Le titre même du livre le prouve : *essais*, qu'est-ce à dire ? sinon tâtonnements, va-et-vient, retouches, absence de dessein et de but, impossibilité de classer et d'*intituler*.

Montaigne, une première fois, de 1571 à 1580, s'enferme dans son château. Il a le goût des livres. Il lit. Et comme il va de préférence aux moralistes et aux historiens, et qu'il ne lit point passivement, l'esprit critique s'éveille en lui; il pense, et il juge. Pour juger, il compare. Le terme de comparaison qui lui est nécessaire, il le prend non pas dans une doctrine philosophique ou théologique, dont les

(1) Le texte de 1580 est reproduit dans l'édition *Dezeimeris et Barckhausen* (Bordeaux, 1870). Le texte de 1588, dans l'édition Motheau et Jouaust (Paris, 1885). Le texte de 1595, dans l'édition Courbet et Royer (Paris, 1872). Le texte de Bordeaux dans l'édition de *Strowsky* (Bordeaux, 1906.)

principes le guideraient dans ses décisions; il le prend en lui-même, en l'homme naturel qui est en lui. On imagine volontiers qu'il dut, pendant bien des jours, se contenter de suivre, nonchalamment, sans rien écrire, les capricieuses spirales de ses pensées; qu'il transcrivit ensuite, pour les collectionner, quelques anecdotes de Plutarque, quelques maximes de Sénèque; puis, comme il avait la plume à la main, il ne put se tenir de noter, tout à côté de ces *extraits*, d'abord des rapprochements et des comparaisons, bientôt des réflexions personnelles. Il prit goût à ce jeu. Le texte des anciens ne devint plus qu'un prétexte; et Montaigne s'engagea insensiblement dans la rédaction de ses mémoires psychologiques, mais en « honnête homme qui ne se pique de rien », en causeur qui se défend de faire un livre, qui ne cherche aucun cadre factice pour y enfermer ses pensées, et qui évite plutôt, parce que ce serait une contrainte et un risque de *déformation*, tous les préceptes des anciens et des modernes sur *l'art d'écrire*. C'est ainsi que se formèrent, au jour le jour, les deux premiers livres des *Essais*.

Montaigne voyage. Il revient, ayant visité des « pays estranges ». Il s'est « frotté et limé la cervelle à celle d'autrui ». Il est premier magistrat d'une ville riche et populeuse. Son expérience est plus vaste et plus profonde. Pendant les loisirs de sa charge, et surtout quand il en est libéré, avec quel plaisir il s'enferme dans sa tour! Tout en lisant, et surtout en relisant, il revient à ce qu'il a déjà écrit; il le complète, il le fortifie, il le confirme, et il entrevoit d'autres sujets, d'autres chapitres. C'est l'édition en trois livres qui sort de cette seconde période de retraite. Il semble qu'après 1588, Montaigne ait exprimé, dans sa vigoureuse maturité, tout le fond de sa pensée, ou du moins qu'il n'ait plus à revenir sur l'ouvrage qu'il avait « hypothéqué au public ».

Il le reprend cependant, cet ouvrage ; et, comme à l'approche de la vieillesse bien des choses apparaissent, auxquelles on n'avait pas songé, Montaigne ajoute encore, et prépare la nouvelle édition qu'il ne verra point. Plus sceptique peut-être, mais surtout plus sage, il estime que l'on ne saurait trop prouver aux hommes la nécessité d'être

modérés et tolérants. Aussi accumule-t-il les citations et les anecdotes, car il ne veut pas qu'on l'en croie sur parole, et il appuie ses réflexions du plus grand nombre possible de témoignages.

Ainsi, tandis que Rabelais donnait, à de longs intervalles, les différentes parties d'un ouvrage, sans modifier les précédentes, Montaigne, à mesure qu'il continuait à travailler, revenait à deux reprises sur ses deux premiers livres, et corrigeait le troisième.

Le but de Montaigne. — Quelle peut être l'unité d'un livre, dont il ne faut plus dire, on le voit, qu'il fut *composé* ? Cette « marqueterie mal jointe », plusieurs fois retouchée, et surchagée « d'emblèmes supernuméraires », donne-t-elle du moins, à qui la considère dans l'ensemble et d'un peu loin, après qu'il s'est longtemps amusé aux détails, l'impression d'un *motif* équilibré et harmonieux ? C'est Montaigne lui-même qui nous répondra.

D'abord, dans la courte introduction qu'il adresse *Au lecteur*, Montaigne nous dit : « C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée... Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans étude et artifice : *car c'est moi que je peins... Je suis moi-même la matière de mon livre...* » — Il dit ailleurs (I, 8) : « Dernièrement que je me retirai chez moi, délibéré autant que je pourrais de ne me mêler d'autre chose que de passer en repos et à part ce peu qui me reste de vie, il me semblait ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit que de le laisser en pleine oisiveté *s'entretenir soi-même* et se *rasseoir en soi...* » — Et encore (II, 10) : « C'est ici purement l'essai de mes facultés naturelles et nullement des acquises... Qui sera en cherche de science, si la pèche où elle se loge. Il n'est rien de quoi je fasse moins de profession : *ce sont ici mes fantaisies par lesquelles je ne tâche point à donner à connaître les choses, mais moi...* » — Au chapitre 17 du même livre II, c'est encore plus net : « Le monde regarde toujours vis-à-vis ; moi, je renverse ma vue au dedans : je la plante, je l'amuse là. *Chacun regarde devant soi* ;

moi, je regarde dedans moi. Je n'ai affaire qu'à moi. Je me considère sans cesse, je me contrôle, je me goûte... Moi, je me roule en moi-même (1). »

Mais ce projet de se peindre serait un *sot projet*, pour employer l'expression sévère de Pascal, si Montaigne avait prétendu nous intéresser uniquement à sa petite personnalité. S'il est vrai qu'il nous ait donné trop complaisamment quelques détails sur sa vie privée, sur sa nourriture, ses vêtements, sa santé, il ne faut pas trop s'y arrêter. Au fond, il n'a point entrepris, comme Rousseau, d'orgueilleuses *confessions*, où son *moi* intolérable s'étale et s'impose. De lui, il ne parle, nous l'avons dit, que pour contrôler par son bon sens et par son expérience ce que les écrivains anciens et modernes lui apprennent d'autrui. « Le charmant projet qu'il a eu de se peindre, dit Voltaire, *car en se peignant il a peint la nature humaine* ! » Qu'il ait donc commencé par étudier l'homme en général, et qu'il soit arrivé à chercher des témoignages en lui-même, ou qu'il ait voulu d'abord *se peindre* et qu'il ait été conduit à généraliser ses découvertes, l'unité du livre de Montaigne est dans cet aimable *moi* qui n'a rien, certes, de *haïssable*, auquel nous sommes toujours ramenés, et qui semble être le centre de tant de lignes venues de tous les points de l'horizon humain.

Il en est de l'*individualisme* de Montaigne comme de celui des grands romantiques. Montaigne nous dit : « Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition » (III, 2). Et le poète moderne a dit : « Insensé, qui croyez que je ne suis pas vous ! » Ne fait pas qui veut un livre à la fois très personnel et universel ; n'est pas qui veut capable de penser et de sentir avec tous et pour tous. Montaigne, avant Chateaubriand et Musset, en est un exemple unique.

(1) Voyez encore livre II, chap. VI, après que Montaigne vient d'analyser en détail les sensations qu'il a éprouvées à la suite d'une chute de cheval : « Il y a plusieurs années que je n'ai que *moi* pour visée à mes pensées, que je ne contrôle et n'étudie que moi... » — Il dit encore (III, 5) : « Je suis affamé de me faire connaître. »

Philosophie de Montaigne. — Au moyen de cette enquête entreprise parallèlement sur lui-même et sur le genre humain tout entier, à quel résultat Montaigne a-t-il abouti? — On ne sera pas surpris qu'un livre aussi décousu que les *Essais* ait pu donner lieu à des interprétations diverses. Montaigne lui-même semble avoir commencé par être un *dilettante*, qui serait devenu peu à peu un *sceptique* et un *épicurien* (1). On pourrait dire que d'abord il s'amuse des contradictions humaines, puis qu'il en tire un système, si ce mot *système* ne répugnait à sa libre allure.

Ce *scepticisme* est essentiellement basé sur cette constatation que l'homme est un être mobile, « ondoyant et divers », incapable d'atteindre la vérité : ni la *science*, ni la *raison*, ni la *philosophie* ne peuvent le guider. Il obéit à la *coutume*, aux *préjugés*, à l'*intérêt*, au *fanatisme* ; il est le jouet des circonstances extérieures, et de ses propres impressions. Ce procès de l'homme, dont les éléments sont disséminés partout dans les *Essais*, devient un réquisitoire ardent et presque suivi dans le fameux chapitre XII du livre II, l'*Apologie de Raymond de Sébonde*, dont Sainte-Beuve a fait, au livre II de son *Port-Royal*, une si pénétrante analyse. Il est vrai que ce chapitre se termine par une conclusion chrétienne, mais assez inattendue, et qu'on accusera toujours d'être ou peu sincère, ou peu logique. L'impression générale que donne Montaigne à qui l'a lu et relu, c'est d'ailleurs moins celle d'un véritable sceptique, qui prend plaisir à ruiner la certitude et qui s'amuse malignement de la sottise ou de l'impuissance humaine, comme Voltaire, que celle d'un modéré très intelligent qui, à l'époque où chacun s'écrie : « Je sais ! » et anathématise ou tue son prochain pour imposer sa vérité à lui, murmure doucement : « Que sais-je ? » Toute opinion extrême et tranchante le blesse. La plupart de ces *vérités* ne sont pour lui que *conjectures*. Il nous invite surtout à suspendre notre jugement. Et la *balance* qu'il a fait graver au frontispice des *Essais* est moins encore l'emblème du doute que le symbole de l'équité.

D'autre part, Montaigne est un *épicurien* ; il a, comme

(1) F. Brunetière, *Hist. de la litt. fr. classique*, I, 614.

Rabelais, pris parti pour la *nature* contre toutes les disciplines. A côté du *que sais-je?* il aurait pu, lui aussi, écrire: *Fais ce que voudras.* Dans les derniers chapitres des *Essais* il nous donne sur ce point des formules qui doivent contenir toute sa pensée. C'est là qu'il dit : « Le plus simplement se commettre à nature, c'est s'y commettre le plus sagement. Oh! que c'est un doux et mol chevet et sain, que l'ignorance et l'incuriosité, à reposer une tête bien faite!... Laissez faire un peu à nature ; elle entend mieux nos affaires que nous » (III, 13). Et encore : « Nous ne saurions faillir à suivre nature : le souverain précepte, c'est de se conformer à elle. » — A voir comme il insiste partout sur la nécessité de vivre en soi et pour soi, et comme il cherche à détacher l'homme de tout ce qui peut le troubler, on reconnaît en lui moins encore un continuateur qu'un contradicteur de Rabelais. Tous deux, en effet, prêchent le retour à la nature. Mais Rabelais ne veut nous dégager des contraintes et des traditions que pour exalter nos énergies et faire de nous des hommes affamés de science et d'activité; Montaigne nous ramène à Nature, comme à la source cachée de toute modération et de toute tranquillité.

Quoi qu'il en soit, Montaigne a été suspect à Pascal, à Bossuet, à Malebranche, à tous ceux qui, reconnaissant que l'homme est faible et vicieux, cherchent à le corriger et à le discipliner. Tandis que les sceptiques illustres l'ont adopté pour leur maître : les *libertins* du dix-septième siècle, Bayle, Voltaire, les encyclopédistes et les rationalistes du dix-neuvième siècle. Il y a bien, dans cette admiration pour Montaigne, de la part de ceux qui croient au progrès et qui de toutes leurs forces y ont travaillé, quelque contradiction assez singulière; mais ils ont aimé en lui le destructeur ironique et implacable, celui qui a dit : « La peste de l'homme, c'est l'opinion de savoir ». et qui, en ruinant le *dogmatisme*, a préparé le terrain à la libre pensée moderne.

Principaux chapitres de Montaigne. — Une analyse des *Essais* est impossible ; c'est à peine si tel chapitre pris à part supporte cette analyse. Et, d'autre part, comment choisir parmi ces pages où tout est également séduisant ? Nous voulons donc seulement signaler quelques chapitres qu'il faut avoir lus d'abord, pour comprendre et pour goûter Montaigne.

Livre premier. — Au chap. 8 (*De l'Oisiveté*) Montaigne nous apprend dans quelles circonstances il écrivit ses *Essais*. — Chap. 9 (*Des Menteurs*). Montaigne se plaint de sa mémoire. — Chap. 18 (*Qu'il ne faut pas juger de notre heur* [*bonheur*] *qu'après la mort*). Allusions à la mort de La Boétie. — Chap. 19 (*Que philosopher, c'est apprendre à mourir*). Un des plus beaux morceaux de Montaigne ; un des plus caractéristiques de sa façon de composer et d'écrire. — Chap. 22 (*De la coutume*). Énumération touffue et rageuse des contradictions humaines, d'un temps à un autre, d'un peuple à un autre. — Chap. 23 (*Divers événements de même conseil*). Là, se trouve l'histoire d'Auguste et de Cinna, d'après Sénèque. — Chap. 24 (*Du Pédantisme*). C'est pour ainsi dire l'introduction *négative* du chapitre suivant. — Chap. 25 (*De l'Instruction des enfants*). Exposé aussi peu méthodique que possible des idées pédagogiques de Montaigne ; nous y revenons plus loin. — Chap. 26 (*C'est folie de rapporter le vrai et le faux au jugement de notre suffisance*). Ce titre mérite d'être cité comme une des formules du scepticisme de Montaigne. — Chap. 27 (*De l'Amitié*). Célèbre passage sur La Boétie. — Chap. 30 (*Des Cannibales*). Bon à lire pour connaître le Montaigne paradoxal, véritable précurseur de Rousseau. — Chap. 40 (*Que le goût des biens et des maux dépend, en bonne partie, de l'opinion que nous en avons*). Encore un titre qui est une formule. — Chap. 56 (*Des Prières*). Très intéressant pour la pensée religieuse de Montaigne ; surprend par sa gravité et son éloquence.

Livre second. — Chap. 2 (*De l'Ivrognerie*). Encore un chapitre typique, du plus piquant et singulier mélange. Il s'y trouve un portrait de son père. — Chap. 4 (*A demain les affaires*). Contient un célèbre jugement sur le Plutarque d'Amyot, à rapprocher de celui du chapitre 10. — Chap. 6 (*De l'Exercitation*). Montaigne y parle beaucoup de lui-même ; il analyse avec une admirable précision les sentiments et les sensations qu'il a éprouvés à la suite d'une chute et d'une syncope. — Chap. 10 (*Des Livres*). Série de jugements sur ses lectures. Très important. — Chap. 12 (*Apologie de Raymond de Sébonde*). L' « arsenal » des arguments sceptiques de Montaigne ; c'est là que Pascal a surtout puisé pour la partie négative de son Apologie, et c'est surtout d'après ce chapitre qu'il juge Montaigne dans l'*Entretien* avec M. de Saci. Il faut lire l'analyse qu'en fait Sainte-Beuve (*Port-Royal*,

livre II), en la corrigeant par l'étude de M. É. Faguet (*Seizième siècle*) (1). — Chap. 17 (*De la Présomption*). Montaigne y parle de son style, de sa méthode, de ses habitudes, de sa personne physique et morale; c'est un des chapitres les plus importants de son *autobiographie* ; à la fin, il nous dit quelques mots de sa « fille d'alliance », Marie de Gournay. — Chap. 32 (*Défense de Sénèque et de Plutarque*).

Livre troisième. — Chap. 2 (*Du Repentir*). Montaigne y parle beaucoup de sa sincérité, et de la façon dont il prétend se peindre. — Chap. 3 (*De Trois Commerces*). Encore un des chapitres essentiels pour l'analyse du caractère de Montaigne. Il y décrit avec complaisance sa *librairie* (bibliothèque). — Chap. 5 (*Sur des vers de Virgile*). C'est un des plus longs de ce livre, un de ceux où Montaigne parle le plus sincèrement de lui, et de son style. — Chap. 8 (*De l'Art de conférer*). La *conférence*, ici, est la conversation. Il faut comparer ce chapitre à celui de La Bruyère sur *la Société et la Conversation*. — Chap. 13 (*De l'Expérience*). On y trouve, en quelque sorte, les conclusions épicuriennes des *Essais*.

La Pédagogie de Montaigne. — Il ne faut pas demander un *système* à Montaigne, pas plus en pédagogie qu'en toute autre chose. Attendons-nous plutôt à la *discussion critique* des abus de son temps, et à quelques *conseils* pour les éviter. Quant à un *programme*, il n'y en a point.

1° Montaigne blâme, dans l'*institution des enfants* comme dans la vie, la recherche de la science pour elle-même. « Je dirai volontiers que comme les plantes s'étouffent de trop d humeur et les lampes de trop d'huile, aussi fait l'action de l'esprit, par trop d'étude et de matière » (I, 26). — Cette science, les enfants l'absorbent uniquement par la *mémoire*. « Nous ne travaillons qu'à remplir la mémoire, et laissons l'entendement et la conscience vides... » (I, 24). « Savoir par cœur n'est pas savoir... Fâcheuse suffisance, qu'une suffisance pure livresque » (I, 25). — Montaigne critique vivement la *dispute scolastique*, grâce à laquelle, au lieu de raisonner d'après les lois de la raison et du bon sens, on se préoccupe seulement d'appliquer des formules. (Sur ce point, voir en particulier le chapitre de *l'Art de conférer* (III, 8). — Il proscrit les châtiments,

(1) Dans les *Extraits*, de M. Jeanroy, on trouvera une analyse très intelligente de ce chapitre, p. 171.

« . . Vous n'oyez (dans les écoles) que cris, et d'enfants suppliciés, et de maîtres enivrés en leur colère. Quelle manière d'éveiller l'appétit envers leurs leçons, à ces tendres âmes et craintives, de les y guider d'une trogne effroyable, les mains armées de fouets... Combien leurs classes seraient plus décemment jonchées de fleurs et de feuilles, que de tronçons d'osier sanglant ! » (I, 25). Voilà pour la partie *négative* de sa pédagogie.

2° Quel but nous propose-t-il, et quelle méthode pour y atteindre ? Il veut tout d'abord que l'on s'occupe de former le *jugement*, en considérant la science comme un *instrument*. « Le gain de notre étude, c'est d'en être devenu meilleur et plus sage » (I, 25). « Il faut s'enquérir qui est mieux savant, non qui est plus savant » (I, 24). — Il demandera donc pour l'enfant un précepteur « qui ait plutôt la tête bien faite que bien pleine, et qu'on y requit tous les deux, mais plus les mœurs et l'entendement que la science » (I, 25). Ce précepteur donnera surtout à son élève des leçons de choses et d'expérience ; il l'obligera à regarder et à discerner. « Je ne veux pas qu'il parle seul, je veux qu'il écoute son disciple parler à son tour... Il est bon qu'il le fasse trotter devant lui pour juger de son train... » (I, 25). — On mènera l'enfant dans la société, « dans l'école du commerce du monde » (I, 25). Et partout, on provoquera, en toute occasion, son jugement. On lui apprendra, par l'usage, l'*art de conférer* (III, 8). — Bientôt, il faudra étendre le champ de son expérience, d'abord par la *lecture*, puis par les *voyages*. Montaigne a pour auteurs favoris, d'une manière générale, les historiens et les moralistes, c'est-à-dire ceux qui nous apprennent quelque chose de l'homme intime ou de l'homme vivant avec ses semblables, et plus particulièrement : Plutarque, Sénèque, Tacite, Commines ; et parmi les poètes : Térence, Horace, Virgile, Ovide. L'enfant voyagera, non pour voir de vaines *curiosités*, « mais pour en rapporter principalement les humeurs de ces nations et leurs façons, et pour frotter et limer sa cervelle contre celle d'autrui » (I, 25).

3° Mais « ce n'est pas assez de lui raidir l'âme ; il faut aussi lui raidir les muscles » (I. 25). L'enfant non seulement apprendra tout ce que doit savoir un jeune gentil-

homme, équitation, escrime, danse, etc., mais encore se fortifiera d'avance contre toutes les douleurs physiques ; et, pour qu'il y arrive, on ne le laissera pas chez ses parents, toujours inquiets du moindre excès et disposés à le soustraire aux expériences dangereuses.

L'avantage d'une pareille méthode est de former un homme à l'esprit ouvert, au jugement équitable, à la conversation aisée, à la tenue distinguée, au tempérament robuste sous l'élégance des manières ; bref, c'est « l'honnête homme » du dix-septième siècle, tel qu'on le trouvera défini chez le chevalier de Méré, et chez La Rochefoucauld. Mais cet homme du monde, charmant dans un salon et stoïque sur le champ de bataille, risque bien de n'être dans la vie privée, comme fils, comme époux, comme père, qu'un prudent égoïste.

Le style de Montaigne. — Deux qualités essentielles dans ce style : il est *primesautier* : il est *imagé* : — Montaigne est un des écrivains les plus *spontanés* de notre littérature, et il l'est toujours avec bonheur. L'allure de sa phrase est vive, capricieuse, imprévue. « C'est, dit M. Ém. Faguet, un style de conversation animée et gaie, un peu taquine et paradoxale de temps en temps. On y croit entendre le rire léger et clair, l'éclat de voix sur une riposte, puis le murmure agile de la parole qui court sur un propos favori et se précipite... Montaigne voudrait que sa pensée sautât de son esprit sur le papier avec l'allure même qu'elle avait en naissant. Cela ne s'obtient nullement en laissant courir sa plume, mais au contraire en retrouvant, dans un effort plus ou moins grand, par la réflexion, ce mouvement, ce geste premier de la pensée jaillissante. Il y réussit merveilleusement ; il a en cela, comme écrivain, de véritables qualités d'auteurs dramatiques (1). » — De plus, ce style est imagé comme celui d'un poète, d'un vrai poète, qui ne plaque pas des images sur des abstractions, mais qui pense par images, et qui *voit* tout ce qu'il imagine. Aussi, malgré la variété et l'abondance de ces métaphores qui se succèdent souvent sans s'enchaîner, n'éprouve-t-on jamais la fatigue que cause, par exemple,

(1) Ém. Faguet, *Seizième siècle*, p. 417.

le style de Michelet. Il semble qu'on se promène dans un jardin plein de fleurs qui jaillissent çà et là un peu à l'aventure, mais dont les couleurs et les parfums forment le plus suave mélange.

II. — Après Montaigne.

Pierre Charron (1541-1603). — Fils d'un libraire de Paris, et d'abord destiné au barreau, Pierre Charron fit de fortes études de droit, à Orléans et à Bourges. Il devint prêtre, et acquit rapidement une réputation comme prédicateur. C'est pendant qu'il prêchait à Bordeaux, en 1589, qu'il fit la connaissance de Montaigne. Celui-ci lui légua, par testament, le droit de porter ses armoiries (1). En 1594, Charron publia *les Trois Vérités* (il y a un Dieu, — la religion chrétienne est la seule vraie, — la religion catholique est la seule forme orthodoxe du christianisme). En 1600, il donna un recueil de *Discours chrétiens*, et, en 1601, le *Traité de la Sagesse*.

La *Sagesse* de Pierre Charron se divise en trois livres : « Le premier livre, écrit l'auteur lui-même, est tout en *la connaissance de soi* et de l'humaine condition préparative à la sagesse ; le second contient les traits, *offices* (devoirs) *et règles générales et principales de la sagesse* ; le tiers, contient les règles et instructions particulières de la sagesse, et ce par l'ordre des quatre vertus principales et morales, *prudence*, *justice*, *force*, *tempérance*... » On est frappé, à la seule lecture de ce plan, de constater que cet ami et disciple de Montaigne, est *méthodique* et *didactique*. Il lui arrive même assez fréquemment d'introduire des tableaux synoptiques dans ses développements. Mais il est bien, malgré les apparences, un disciple de Montaigne, et qui pousse à leurs conséquences les insinuations de son maître. Celui-ci disait : *Que sais-je ?* Charron dit : *Je ne sais*. Il est difficile d'affirmer que Charron fut réellement un sceptique. Faut-il, avec le P. Garasse, l'appeler le *Patriarche des esprits forts* ? faut-il admettre que Charron n'a voulu miner la raison humaine que pour

(1) « D'azur semé de trèfles d'or, à une patte de lion de même, armée de gueule, mise en fasce. »

mieux faire sentir la nécessité absolue d'une religion révélée ? C'est possible. Ce serait le plan même de Pascal, mais exécuté avec une gaucherie suspecte. Quoi qu'il en soit, les *libertins* tirèrent à eux ce traité d'un prêtre et d'un prédicateur, qu'ils prirent ainsi plaisir à convaincre d'inconséquence.

Parmi les chapitres de Charron qui gardent aujourd'hui un certain intérêt, signalons ceux qu'il consacre aux *Devoirs des parents et des enfants* (III, 14). Dans l'histoire de la pédagogie, entre Rabelais et Montaigne, d'une part, Rousseau et Locke de l'autre, Charron doit tenir sa place.

Guillaume du Vair (1556-1621). — D'abord conseiller au Parlement de Paris, G. du Vair, pendant les troubles de la Ligue, appartint au parti des modérés, avec de Harlay, de Brisson, et les auteurs de *la Satyre Ménippée.* Après la journée des Barricades, il prononça une courageuse harangue contre les partisans du duc de Guise. En 1593, député de Paris aux États de la Ligue, il protesta éloquemment, dans son discours sur *la loi salique*, contre les menées de ceux qui préparaient l'avènement au trône de France d'une princesse espagnole. Henri IV nomma du Vair premier président du Parlement de Provence, à Aix; et la reine régente Marie de Médicis le fit garde des sceaux. En cette dernière qualité, il prononça encore de remarquables discours.

Mais nous avons surtout à nous occuper ici du moraliste. G. du Vair a écrit, dans l'intervalle de ces séances orageuses où brillait son éloquence, un traité *De la constance et consolation ès calamités publiques*, qui, par la forme dialoguée et la beauté un peu oratoire du style, peut se comparer aux *Tusculanes* ou aux *Académiques* de Cicéron. Mais ce traité évoque aussi un rapprochement avec Bossuet; du Vair y a tracé un tableau des révolutions des empires, qui fait songer au *Discours sur l'histoire universelle.* — Dans un autre traité, *la Sainte Philosophie*, du Vair tente d'établir un heureux accord entre la foi et la raison. G. du Vair n'est pas un disciple de Montaigne. Il représente plutôt, avec une sorte de grandeur à la fois stoïcienne et chrétienne, l'état d'esprit de ces hommes

mêlés aux affaires de leur temps, et soucieux de fortifier au milieu de tant de troubles, le cœur et la raison de leurs concitoyens.

G. du Vair est un remarquable écrivain, vrai prédécesseur de Balzac pour le nombre et l'ampleur de son style *oratoire*. Orateur, il l'est toujours, jusque dans ses traités moraux; et il nous a laissé un ouvrage : *De l'éloquence française et des raisons pourquoi elle est restée si basse*, qui permet encore de le rapprocher de Cicéron, auteur du *Brutus*, de Fénelon, auteur de la *Lettre à l'Académie*, et qui fait honneur à son sens critique. Et ceci nous amène à rappeler enfin que G. du Vair a connu intimement Malherbe, tandis que celui-ci, en Provence, cherchait encore sa voie; du Vair lui a donné d'excellents conseils, et il faut attribuer, dans une certaine mesure, à l'auteur de l'*Éloquence française*, le goût sûr et le style plus oratoire que poétique du premier théoricien de la poésie classique.

BIBLIOGRAPHIE

MONTAIGNE, cf. p. 245 l'indication des éditions principales.

A. JEANROY, *Extraits de Montaigne*, Paris, Hachette.

P. BONNEFON, *Montaigne, sa famille et ses amis*, 2 vol., Paris, Colin, 1897.

F. BRUNETIÈRE, *Hist. de la littér. franç. classique*, t. I, p. 575, Paris, Delagrave, 1905-1908.

EM. FAGUET, *Seizième siècle*, Paris, 1894.

JACQUES LANGLAIS, *l'Éducation avant Montaigne et le chapitre de l'Institution des enfants*, Paris, Croville-Morant, 1907. (Cet ouvrage contient la bibliographie relative à la pédagogie de Montaigne.)

MAX. LANUSSE, *Montaigne*, Paris, Lecène et Oudin, 1895.

E. VOIZARD, *Étude sur la langue de Montaigne*, Paris, Garnier, 1885.

P. VILLEY, *les Sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, 1908.

RENÉ RADOUANT, *Guillaume du Vair, l'homme et l'auteur*, Paris, Lecène et Oudin, 1908.

RENÉ RADOUANT, *G. du Vair, De l'Éloquence française*, édition critique, Paris, 1908.

CHAPITRE VII

LE THÉATRE AU SEIZIÈME SIÈCLE

Sommaire : 1° La Tragédie. — Dans les collèges, on joue des tragédies *latines*; on traduit des tragédies *italiennes*; on représente des traductions *françaises* de tragédies grecques.

2° Étienne Jodelle donne en 1552 la première tragédie originale en français : il fait jouer sa *Cléopâtre* au collège de Boncour. — Dans cette œuvre, tirée de Plutarque, on trouve déjà les éléments essentiels de la tragédie *classique*. Parmi ses contemporains, il faut signaler *Jean de la Péruse*, *Jacques Grévin*, etc.

En même temps, la *théorie* de la tragédie est formulée par *J.-C. Scaliger* en 1561.

3° Robert Garnier, magistrat, compose sept tragédies qui ont déjà l'accent cornélien et dont les plus célèbres sont *Porcie* (1568), *Cornélie* (1574) et les *Juives* (1580). Le style en est oratoire et très énergique.

4° Montchrestien publie à la fin du siècle plusieurs tragédies, d'un style plus simple et plus aisé, entre autres : *Sophonisbe*, *Aman* et l'*Écossaise* ou *Marie Stuart*.

5° La Comédie. — On commence par des traductions d'Aristophane, de Térence et de Plaute. Mais la *farce* ne cesse d'évoluer et se combine bientôt avec ces imitations antiques, pour donner la vraie comédie française. Il faut y joindre l'influence très forte de l'Italie.

Jodelle donne avec *Cléopâtre* en 1552, une farce en vers, *Eugène;* Rémy Belleau, la *Reconnue*, en vers (1577); Jacques Grévin, la *Trésorière* (1558), en vers.

En prose, le plus remarquable auteur est Pierre Larivey, né en France d'un père italien. Il a publié douze comédies adaptées de l'italien, mais animées de l'esprit français. La plus célèbre est les *Esprits* (1579), dont Molière a imité quelques traits dans son *Avare*.

La seconde moitié du seizième siècle et les premières années du dix-septième sont pour le théâtre une période

le transition assez obscure. Une étude approfondie des origines de la tragédie classique, ou des transformations de la comédie, est du domaine de l'érudition ; nous nous bornerons ici à signaler les principaux auteurs et les théories essentielles.

I. — La tragédie.

Les tragédies latines. — Tandis qu'on représentait encore des *mystères*, surtout en province, les humanistes de collège, dédaigneux de ces jeux grossiers, composaient et jouaient des tragédies latines. C'est ainsi qu'on donne, au collège de Bordeaux, vers 1540, un *Jean-Baptiste* et une *Jephté* de Buchanan (1), — et, en 1544, un *Jules César* de M. A. Muret (2). Les écoliers étaient acteurs de ces représentations ; les spectateurs étaient leurs maîtres, leurs condisciples ; et les notables de la ville devaient être fiers d'y assister, comme pour témoigner de leur « humanisme ». « J'ai soutenu (dès l'âge de douze ans), dit Montaigne, les premiers personnages ès tragédies latines de Buchanan, de Guerento et de Muret, qui se représentaient en notre collège de Guienne avec quelque dignité » (1,25).

Les tragédies italiennes. — L'influence de l'Italie a été si puissante au seizième siècle, dans tous les genres, qu'il convient de signaler les essais de tragédie classique en Italie, — tout au moins la *Sophonisbe* du Trissin, représentée en 1516 et publiée en 1524. Or, Mellin de Saint-Gelais fit jouer une traduction de cette pièce en 1548. Et l'on peut noter dès maintenant que la première de nos tragédies

(1) Buchanan (1506-1582), de naissance écossaise, professa au collège de Guienne à Bordeaux, et eut Montaigne pour élève. A partir de 1547, il voyage, retourne en Angleterre et se mêle aux luttes politiques.

(2) Muret (1526-1585) fut également le maître de Montaigne à Bordeaux ; il enseigna ensuite à Paris (au collège du Cardinal Lemoine), à Toulouse, à Rome. C'était un latiniste aussi correct qu'élégant. On a de lui de nombreux commentaires sur des auteurs latins.

classiques, par le fond et par la forme sera une *Sophonisbe*, celle de Jean de Mairet, en 1634.

Les premières tragédies françaises. — Avant Jodelle, il faut signaler deux traductions en vers français, de Lazare de Baïf : *Électre* (1537), *Hécube* (1544) ; une *Hécube*, de Bouchetal (1545) ; une *Iphigénie à Aulis*, de Thomas Sibilet (1549). Quelques-unes de ces pièces furent représentées dans les collèges, mais ce n'était là que des *traductions* ; la première tragédie originale fut la *Cléopâtre* de Jodelle (1552).

Étienne Jodelle (1532-1573). — On sait peu de chose sur la vie, assez brève d'ailleurs, de Jodelle. Ses contemporains ont loué son génie ardent et audacieux. Agrippa d'Aubigné lui a consacré cette épitaphe :

Le ciel avait mis en Jodelle
Un esprit tout autre qu'humain ;
La France lui nia le pain,
Tant elle fut mère cruelle.

Il semble, en effet, qu'Étienne Jodelle soit mort dans la misère. Il avait occupé à la Cour la charge d'organisateur des fêtes et spectacles, sous Henri II ; Catherine de Médicis le protégea, mais Charles IX paraît l'avoir oublié, car le poète lui adressa, de son lit de mort, un sonnet qui se termine par ce vers : *Qui se sert de la lampe, au moins de l'huile y met*. On prétend qu'il fut persécuté à la fois par catholiques et protestants, à cause de son indifférence religieuse.

Le seul épisode bien connu, de cette vie assez obscure, c'est la représentation de *Cléopâtre*, suivie de celle d'*Eugène*. *Cléopâtre* fut jouée, en 1552, d'abord dans la cour de l'hôtel de Reims, puis au collège de Boncour.

Et. Pasquier en a consigné le souvenir : « *Cléopâtre* fut jouée devant le roi Henri II, avec de grands applaudissements de toute sa compagnie, et, depuis encore, au collège de Boncour, où toutes les fenêtres étaient tapissées d'une infinité de personnages d'honneur, et la cour si pleine d'écoliers, que les portes du collège regorgeaient. Je le dis comme celui qui y était présent avec le grand Turne-

bus (Adrien Turnèbe), en une même chambre (1)... » Et Brantôme nous apprend de son côté que « le roi lui donna (à Jodelle) cinq cents écus de son épargne, et lui fit tout plein d'autres grâces, d'autant que c'était chose nouvelle, et très belle, et très rare (2) ». Les acteurs étaient : Jodelle lui-même qui, âgé de vingt ans, jouait le rôle de Cléopâtre ; Rémy Belleau ; Jean de la Péruse, Jacques Grévin et Nicolas Denisot. Après la représentation, les amis et condisciples de Jodelle organisèrent en son honneur une sorte de *triomphe bachique*; on se rendit à Arcueil, où l'on promena un bouc couronné de fleurs et de lierre en chantant le *pæan*. Un écho de cette fête païenne retentit jusqu'à Genève, d'où Théodore de Bèze lança contre Ronsard une accusation d'impiété et d'idolâtrie ; Ronsard y a répondu dans un de ses *Discours*. On fit un anagramme du nom d'Étienne Jodelle : *Io, le Délien est né* ! Bref l'enthousiasme des humanistes et des érudits fut à son comble.

Cléopâtre. — C'était bien, en effet, une œuvre « originale » que *Cléopâtre*, dont le sujet était tiré de Plutarque, et non calqué sur une tragédie antique. Si vide qu'elle soit, si pénible qu'en apparaisse le style, on peut dire qu'elle contenait en germe le caractère essentiel de la tragédie classique : à savoir *la peinture d'une crise morale, prise le plus près possible de sa fin, et aboutissant à la mort.* Si l'on joint, à la nature de cette action, les unités de temps et de lieu, la *qualité* des personnages, le rôle des *confidents*, le ton *soutenu* d'un style noble malgré sa faiblesse, on reconnaîtra dans *Cléopâtre* la première *esquisse* d'un genre qui devait, avec des fortunes diverses, occuper la scène française pendant près de deux siècles. La versification seule n'avait pas encore trouvé son équilibre : le premier acte de *Cléopâtre* est écrit en alexandrins à rimes féminines; le quatrième, en alexandrins mêlés de rimes féminines et masculines; les actes II, III et V sont en vers décasyllabiques. Les chœurs, nombreux et bien placés, sont en strophes de différents modèles.

(1) Et. Pasquier, *Recherches de la France.*
(2) Brantôme, *Grands Capitaines français* (Henri II).

Qui voudrait voir combien l'esprit français tendait vers la simplification du *sujet*, pour tirer tout l'intérêt de l'analyse psychologique, n'aurait qu'à établir une comparaison entre la *Cléopâtre* de Jodelle et le drame de Shakespeare : *Antoine et Cléopâtre.* Les deux poètes ont puisé à la même source, la *Vie de César*, par Plutarque. Mais tandis que le dramaturge anglais usera de toutes les ressources que lui offre son modèle, et donnera à Antoine un relief admirable à la fois comme soldat et comme amoureux, pour faire d'autant mieux ressortir les caractères de Cléopâtre et d'Octave, — le jeune « inventeur » de la tragédie française a, d'instinct, l'idée de « faire quelque chose de rien »; il commence sa pièce *après la mort d'Antoine !* Antoine paraît, cependant, à la scène I du premier acte ; mais c'est son *ombre* qui parle. Puis Cléopâtre, avec ses deux confidentes Éras et Charmion, déclare qu'en un songe elle a vu Antoine, et qu'elle va mourir, libre, pour aller le rejoindre. Un chœur philosophique et moral termine le premier acte. — Au second, apparaît Octavien (Octave) accompagné de deux de ses *officiers*, Proculée et Agrippa; et Octavien s'entretient avec eux du sort réservé à Cléopâtre. Sur les conseils d'Agrippa, il penche vers la clémence. Chœur. — Le troisième acte met en présence Cléopâtre et Octavien. La reine lui demande la vie pour elle et pour ses enfants; elle livrera ses trésors. Octavien y consent. Cette longue scène est animée par la trahison de Séleuque, qui révèle à Octavien que Cléopâtre cache la plus grande partie de ses richesses, et qui attire sur lui la fureur et les coups de Cléopâtre. Cet acte se termine également par un chœur, sur le courage de la reine. — Dans l'acte quatrième, Cléopâtre déclare qu'elle mourra. Éras et Charmion mourront avec elle. Le chœur pleure la destinée de la reine, et décrit le sacrifice qu'elle accomplira sur la tombe d'Antoine. — Acte cinquième : Cléopâtre est morte, pendant l'entracte. Proculée vient faire le récit de sa mort. Dernier chant du chœur sur la gloire que Cléopâtre s'est acquise par sa fin courageuse, et sur le triomphe de César. — Cette rapide analyse prouve que tous les *procédés tragiques* ont été non pas sans doute *pratiqués*, mais *indiqués* par Jodelle : — apparition *successive* des deux

protagonistes; — ceux-ci une fois bien connus par des *scènes à confidence*, on les met aux prises; — Cléopâtre a *délibéré* avec Éras et Charmion; Octavien *délibère* avec Proculée et Agrippa; — un des personnages, Octavien, subit une *progression continue* : il hésite sur le sort de Cléopâtre, il raisonne, il se décide pour le pardon, il y persiste; l'autre, Cléopâtre, veut d'abord mourir, puis demande la vie, puis se décide de nouveau pour la mort; — cette mort, dont il eût semblé qu'un *écolier* comme Jodelle eût voulu tirer des effets scéniques, elle nous est dérobée; nous ne la connaissons que par un récit, et par l'*impression qu'elle produit sur Proculée, sur Octavien et sur le chœur*. — Encore une fois, passons sur la faiblesse, disons même sur la puérilité de l'exécution; c'est *essentiellement* la tragédie classique.

Le succès même de cette tentative d'écolier, non seulement auprès de ses maîtres et de ses condisciples, mais auprès du *public mondain*, prouve que Jodelle avait touché juste, et qu'il avait en quelque sorte « pris le vent ». Animé par ce succès, il composa une seconde tragédie, qui ne fut peut-être pas représentée, mais qui est un *exemple* de la même valeur : *Didon se sacrifiant*. C'était encore une mort tragique, et la mort d'une femme, comme s'il avait senti d'instinct que l'amour et la jalousie sont des sentiments plus passionnés et plus susceptibles de *variations psychologiques*, chez la femme que chez l'homme. Il empruntait son sujet, non plus à un historien, mais à un poète épique, à Virgile. L'action commence aussi près que possible de sa fin, au moment où il n'y a plus *rien*, rien que le désespoir de Didon : et cette fois, ce n'est pas assez, parce que la résolution d'Énée est prise avant le lever du rideau, et qu'aucun épisode ne nous fait espérer ou craindre qu'il cédera aux instances de celle qu'il abandonne. Jodelle se contente de suivre le texte de Virgile, fait prononcer à Didon d'interminables couplets, et n'invente rien qui puisse rendre intéressant, au point de vue dramatique, le trop passif Énée. — *Didon*, très inférieure à *Cléopâtre*, comme action et comme caractères, est mieux écrite ; Jodelle n'y emploie que l'alexandrin, à rimes masculines et féminines.

Les contemporains de Jodelle. — Parmi les poètes qui suivirent le mouvement déterminé par Jodelle, il faut citer: JEAN DE LA PÉRUSE, auteur d'une *Médée* imitée de Sénèque (1553) ; — JACQUES GRÉVIN, qui donne, vers 1560, une *Mort de César*, d'après le *Jules César* latin de Muret ; — JEAN DE LA TAILLE qui publie, en 1562, *Saül le Furieux*, tragédie tirée de la Bible, et, en 1573, *la Famine ou les Gabaonites* ; — son frère, JACQUES DE LA TAILLE, qui mourut à vingt ans, et qui ne put remplir les sérieuses espérances de ses débuts, écrit *Didon* (1560) (pièce perdue), et, entre 1560 et 1562, *Daire* (*Darius*) et *Alexandre*. — Il faudrait énumérer une foule d'autres poètes, auteurs de tragédies, soit antiques, soit bibliques (1). Chez tous, on constate l'influence prépondérante de Sénèque, dont les tragédies philosophiques, pleines de *traits* énergiques, brillants, déclamatoires, répondaient si bien aux goûts didactiques de ces poètes de collège et de ces auditoires d'humanistes. — En même temps, l'influence italienne développe en France le genre de la *pastorale* : l'*Aminta* du Tasse est de 1581 ; le *Pastor Fido* de Guarini, de 1590 ; NICOLAS DE MONTREUX fut l'introducteur du genre sur le théâtre français.

Les théoriciens de la tragédie. — Avant d'arriver au plus remarquable des successeurs de Jodelle, Robert Garnier, demandons-nous si la jeune tragédie française avait déjà sa *poétique*, et si les poètes que nous venons de nommer se sentaient dès cette époque guidés ou entravés par des règles. — Le premier théoricien de la tragédie française est *Jules-César Scaliger*. Né en Italie, la patrie de l'humanisme, amené en France par l'évêque d'Agen, dont il était le médecin, ce Scaliger est moins célèbre que son fils Joseph-Juste, philologue et grammairien aussi remarquable par la sûreté que par l'étendue de son érudition. Mais Jules-César a le mérite d'avoir le premier formulé, en 1561, *cent ans avant Boileau*, comme le dit très justement E. Lintilhac, les règles de la tragédie classique. C'est lui, qui, à tort ou à raison, a extrait de la *Poétique* d'Aris-

(1) Signalons : DESMAZURES, auteur de *David* (1566) ; PIERRE MATHIEU, qui donne *Esther* (1585) et *Aman* (1589), et qui la même année traite un sujet contemporain dans la *Guisade*

tote, les *trois unités*, et qui a défini la tragédie : *l'imitation par des actions d'une fortune illustre, avec un dénouement malheureux, en un style grave et en vers.* C'est lui qui demande que l'on prenne l'action aussi près que possible de sa fin, et que l'on se jette *in medias res.* Enfin, de l'ensemble de ses théories se dégage ce principe général de la *vraisemblance*, qui établissait entre l'ancien et le nouveau théâtre une antinomie absolue. — Jean de la Taille publia, en 1572, en tête de sa tragédie de *Saül*, un *Art de la tragédie* où il développait et complétait les préceptes de Scaliger.

Pourquoi ces théories eurent-elles un si grand succès, sinon parce qu'elles arrivaient à leur heure ? Il ne s'agit pas de savoir, en effet, si les trois unités étaient ou non dans Aristote ; le nom comme l'autorité d'Aristote n'y auraient rien fait, si le genre qui se préparait de si loin ne se fût organisé de lui-même par une sorte de sélection, pareil à un être qui s'adapte à son milieu. La tragédie classique naît dans une représentation de collège et dans une *Poétique* de pédant, comme une herbe entre deux pavés. Mais les anciens genres avaient beau ne pas vouloir mourir, et d'autres, tels que la *pastorale* et le *drame irregulier*, à la Shakespeare, poussaient en vain de plus vigoureux jets, l'humble tragédie devait seule s'épanouir et vivre.

Robert Garnier (1534-1590). — La tragédie, pour le moment, restait un genre *scolaire* et *livresque*. Et le plus grand poète tragique du seizième siècle n'obtint que des succès de lecture ; mais les éditions en furent nombreuses jusque vers 1620, et l'on peut dire que le public se prépara, en lisant Garnier, à voir représenter Mairet, puis Corneille.

Robert Garnier, né à La Ferté-Bernard, avocat au Parlement de Paris, lieutenant criminel au Mans, fut un de ces magistrats beaux-esprits, que le dix-septième et le dix-huitième siècles devaient produire en foule. Mais, d'ordinaire, ces *présidents* avec ou sans mortier, font plutôt de l'histoire et de la critique, ou, s'ils riment, c'est pour traduire ou imiter Horace et Martial. Celui-là fut poète tragique. Comme le grand Corneille, c'est par l'étude du droit qu'il se prépara aux *délibérations* de la scène ; il est, ainsi que

l'auteur de *Cinna*, d'un pays célèbre par son humeur processive ; il semble que la tragédie ait trouvé en lui l'*orateur* et le *disputeur* qu'elle attendait, car la tragédie a vécu de chicane et de *logique*, avant de vivre de psychologie.

De ce prédécesseur de Corneille, nous avons sept tragédies : *Porcie* (1568), *Hippolyte* (1573), *Cornélie* (1574), *Marc-Antoine, la Troade* (1578), *Antigone ou la Piété* (1579), *Sédécie ou les Juives* (1580) (1). On reconnaît dans toutes ces pièces l'influence prépondérante de Sénèque. L'*éloquence*, ou trop souvent la *déclamation*, s'y étale avec une complaisance que d'ailleurs on pardonne au grand style de l'écrivain. Mais le caractère le plus original, et l'on peut dire le plus inattendu, des tragédies de Garnier, c'est que l'action est beaucoup moins *simple* que dans la plupart des pièces contemporaines. Comparez *Marc-Antoine* à la *Cléopâtre* de Jodelle (c'est le même sujet) ; l'intérêt s'égare un peu sur les trois personnages, Cléopâtre, Octave et Antoine. *Antigone* n'a d'autre unité que la présence de la fille d'Œdipe à travers plusieurs épisodes dont chacun pouvait former une tragédie. Et *la Troade* rassemble tous les malheurs survenus à la reine Hécube. Cette complexité un peu touffue, dans un cadre trop étroit, n'est-ce pas encore un trait de ressemblance entre Garnier et Corneille ?

Il faut mettre à part *les Juives*, qui seraient notre plus belle tragédie biblique, si nous n'avions pas *Athalie*. Nabuchodonosor s'empare du royaume de Juda, et veut faire périr la famille royale. Les supplications d'Amital, mère du roi de Juda, Sédécie, touchent la femme et les brus de Nabuchodonosor, qui cherchent à apaiser le roi d'Assyrie. Mais nous apprenons que, devant le malheureux Sédécie, on a égorgé ses enfants, et qu'ensuite on lui a crevé les yeux. Sans doute, c'est moins une action qu'une série de situations. Cependant quand on lit *les Juives*, on est vraiment surpris du parti que Garnier a su tirer de

(1) Lire dans DARMSTETER et HATZFELD (*Morceaux choisis*, p. 341), et dans F. GODEFROY (*Morceaux choisis du seizième siècle*, p. 211), plusieurs scènes tirées de Robert Garnier.

la douleur, de la pitié, de la cruauté, bref de tous les sentiments tragiques. De plus, sur cette tragédie sacrée, plane le souffle de Dieu ; par la bouche du prophète, dont le grandiose personnage apparaît au premier et au cinquième acte, la situation s'élargit, et produit une impression de religieuse terreur. Les chœurs de jeunes Juives, très bien maniés, heureusement mêlés à l'action, rapprochent cette tragédie française des tragédies grecques (1).

Le théâtre de Garnier contient une huitième pièce d'un genre tout particulier, une « tragi-comédie », *Bradamante*. Le sujet est tiré du *Roland furieux* de l'Arioste, où Bradamante, fille d'Aymon et de Béatrice, nous est représentée comme une guerrière invincible, aimée de Roger, prince sarrasin converti. Dans la tragi-comédie de Garnier, Bradamante met aux prises deux rivaux : Roger, et Léon, fils de l'empereur de Constantinople. L'action est compliquée par un de ces quiproquos fréquents dans les romans de chevalerie. Le dénouement est heureux ; c'est le personnage sympathique, Roger, qui épouse Bradamante (2)

Antoine de Montchrestien (?-1621). — Le dernier des poètes tragiques que l'on rattache au seizième siècle, Montchrestien, eut l'existence la plus aventureuse. Duelliste enragé, forcé de s'exiler en Angleterre, rentré en France sous Henri IV, industriel, il écrivit ses tragédies par passe-temps, et sans renoncer à ses escapades. Il finit par se faire tuer sous Louis XIII, en prenant part à un soulèvement de huguenots.

Nous avons de Montchrestien six tragédies : *Sophonisbe* (1596) imitée de l'italien ; *les Lacènes* (Lacédémoniennes) *ou la Constance* (1599), tiré de Plutarque) *Vie de Cléomène de Sparte*) ; *David* (1600) ; *Aman* (1601) ; *Hector* (1603) ; *l'Écossaise ou Marie Stuart* (1605). Cette dernière pièce est la meilleure de Montchrestien ; les caractères d'Élisabeth et de Marie Stuart sont bien tracés, et le style,

(1) Darmsteter et Hatzfeld (*Seizième siècle*, p. 170) donnent une analyse détaillée des *Juives*.

(2) On trouvera une analyse de *Bradamante* dans Darmsteter et Hatzfeld, p. 172.

remarquable par son aisance et sa douceur, annonce celui de Racine.

Nous verrons, en étudiant les prédécesseurs immédiats de Corneille, que la tragédie ne cessa d'être cultivée et améliorée, et comment elle passa enfin de la cour des collèges et des feuillets du livre, à la scène qui, de son côté, se préparait pour elle.

II. — La comédie.

Influence de l'antiquité. — Nous l'avons déjà dit dans nos conclusions sur la comédie du moyen âge, il ne s'agit plus ici, comme pour la tragédie, d'un genre qui se substitue à un autre, mais seulement d'une évolution. La comédie du seizième siècle, c'est la *farce* du quinzième, combinée avec la *moralité*. Toutefois, il convient de signaler quelques traductions et imitations de l'antiquité, qui contribuèrent à rendre plus *humain* et plus *régulier* un genre populaire s'élevant au rang de genre littéraire. — Ronsard traduit, en 1549, le *Plutus* d'Aristophane, joué au collège de Coqueret; en 1565, A. de Baïf traduit l'*Eunuque* de Térence, et le *Brave* (*Miles gloriosus* de Plaute) en 1567.

Influence italienne. — L'influence de l'Italie fut de beaucoup la plus puissante. Elle fut heureuse, en ce sens qu'elle apprit aux auteurs français à varier leurs situations et à combiner leurs intrigues ; fâcheuse, parce qu'elle introduisit dans notre comédie française un certain nombre de types conventionnels, vieillards, tuteurs, valets, capitans, amoureux et ingénus, dont nous avons eu bien de la peine à nous débarrasser, et qui, stéréotypés, en quelque sorte, ramenaient sans cesse avec eux les mêmes situations et les mêmes bons mots. — Les premières imitations sont les traductions des *Supposés* de l'Arioste, par *Jacques Bourgeois* (1545), puis par *Jean-Pierre de Mesme* (1552). *Jean de la Taille* traduit le *Négromant* de l'Arioste vers 1560. Mais il faut signaler aussi les représentations italiennes, données en France, à Lyon et à Paris, et qui répandirent surtout à la cour, où chacun savait l'italien, le goût des imbroglios et de la licence.

Les comédies en vers. — Jodelle inaugure, ou croit inaugurer, un genre nouveau de comédie avec *Eugène*, représenté en même temps que *Cléopâtre* en 1552. Dans un prologue obscur et ambitieux, il se pose en novateur. *Eugène* est une pièce en cinq actes, à neuf personnages, écrite en décasyllabes. Le sujet en est des plus risqués, et se rattache aux plaisanteries contre le clergé qui forment le fond de nos plus cyniques fabliaux. Il n'y a pas, dans ces cinq actes, un seul personnage non seulement vertueux, mais honnête ; un seul est comique, au vrai sens du mot, c'est Guillaume, le mari d'Alix.

Rémy Belleau a laissé *la Reconnue*, publiée seulement après sa mort, en 1577. Il s'agit dans cette pièce d'une jeune fille, sauvée par un officier au siège de Poitiers, et qui, au dénouement, est *reconnue* par son père. L'intrigue, un peu lente, n'est pas mal construite ; Antoinette, la jeune fille, aimée par le fils du vieil avocat chez qui le capitaine l'a mise en pension, est sur le point d'épouser malgré elle le clerc maître Jean, au moment même où l'arrivée inattendue du capitaine et de son père la délivre.

Jacques Grévin a donné *la Trésorière* (1558) (1) et *les Ébahis* (1560). La première de ces pièces rappelle *l'Eugène* de Jodelle ; la seconde est une imitation indirecte de l'italien.

Les comédies en prose. — C'est probablement l'influence de l'Italie, où l'on écrivait la comédie en prose, qui détermina nos écrivains du seizième siècle à abandonner les vers (2).

Il faut d'abord signaler une comédie de *Jean de la Taille*, *les Corrivaux* (ou Rivaux d'amour), composée probablement en 1562, et qui témoigne d'une certaine aisance dans le dialogue.

Mais le plus remarquable écrivain comique de ce temps est **Pierre Larivey** (1540-1611). Il est né à Troyes ; son père,

(1) Lire dans Darmsteter et Hatzfeld (*Morceaux choisis*, p. 360) une scène de *la Trésorière*.

(2) Lire dans Darmsteter et Hatzfeld (*Morceaux choisis*, p. 365) la lettre de Pierre Larivey à M. d'Amboise, sur l'emploi de la prose dans la comédie.

Italien, était de la famille des *Giunti*, célèbres imprimeurs de Venise. Établi en France, il traduisit son nom en celui de *L'Arrivé*, devenu *Larivey*. Pierre entra dans les ordres, et fut chanoine de l'église Saint-Étienne de Troyes. Il connaissait à fond, et pour cause, la littérature italienne; aussi donna-t-il un grand nombre de traductions dans tous les genres, contes, morale, théologie, etc. Il avait cet avantage sur les érudits français, de posséder l'*esprit* et les *traditions* des comédies de son pays; et il fit passer dans notre langue douze pièces, dont six furent publiées par lui-même en 1579, dont trois encore furent données en 1611. Les autres sont perdues, — Ces comédies sont : *le Laquais, la Veuve, les Esprits, le Morfondu, les Jaloux, les Écoliers, Constance, le Fidèle,* et *les Tromperies*. Larivey suit de très près son modèle italien; mais il y apporte toutes les modifications de lieu, de conditions, de circonstances, nécessaires pour que la pièce devienne française. Ce fils d'Italiens, Champenois de naissance, était vraiment l'homme qu'il fallait pour accommoder à notre génie, sans toutefois en rien laisser perdre d'essentiel, le génie italien. Ses pièces ne furent pas jouées, mais elles furent lues et relues, et les éditions s'en multiplièrent. Molière a su en tirer parti.

Deux d'entre elles sont encore d'une lecture agréable : *les Écoliers*, et surtout **les Esprits**. Cette dernière se rattache dans le passé à *l'Aululaire* de Plaute, dans l'avenir à *l'École des maris* et à *l'Avare* de Molière, et au *Retour imprévu* de Regnard. En voici le sujet en quelques mots : on reconnaîtra que l'original italien, *l'Aridosio* de Lorenzino de Médicis, est en grande partie une « contamination » de l'*Aululaire* et des *Adelphes*. On y voit, en effet, deux vieillards, frères, Hilaire, indulgent et généreux, et *Séverin*, méchant et avare. Celui-ci a confié à Hilaire un de ses fils, *Fortuné* ; il élève lui-même son autre fils, *Urbain*, et sa fille *Laurence*. L'intrigue est faite des obstacles que ces jeunes gens éprouvent dans leurs amours, obstacles heureusement levés à la fin de la pièce dont le dénouement est le mariage d'Urbain avec Féliciane, de Fortuné avec Apoline, et de Laurence avec Désiré. Mais les meilleures scènes, les scènes de caractère, sont créées par l'avarice de Séverin et la fourberie du valet Frontin. Séverin, voulant rentrer chez lui pour y déposer une bourse pleine d'or, en est empêché par Frontin qui lui

déclare que sa maison est hantée par des *esprits* (d'où le titre de la pièce). Séverin, effrayé, cache sa bourse dans un trou, sans se douter qu'il est épié par Désiré, l'amoureux de sa fille Laurence ; ses hésitations, ses craintes, ses prières, sont rendues avec une vérité comique digne de Plaute et de Molière qui, ni l'un ni l'autre, n'offrent la même scène (1). Désiré, une fois que Séverin est parti, vole le contenu de la bourse. L'avare revient bientôt pour revoir « sa chère bourse » ; il la trouve pleine de cailloux. Alors, il éclate en lamentations, dans un monologue imité de Plaute, et que Molière à son tour a imité (2). La scène qui suit, avec Frontin, est également très amusante et très fine : c'est un développement ingénieux du monologue. Enfin à l'acte V, scène VI, et scène VIII, on trouve des *quiproquos*, dont Molière a su faire son profit, et quelques traits excellents, de ce que l'on appelle des *mots de nature*. Quand on rend à Séverin ses écus, il s'écrie : « O Dieu ! ce sont les mêmes !.., » Et quand on lui dit que son fils va épouser une jeune fille dotée de quinze mille francs : « Quinze mille francs ! Il sera plus riche que moi (3). »

Des autres comédies de Larivey, on peut tirer aussi quelques scènes d'un comique profond et durable. Sans doute, il faut en féliciter les originaux italiens qu'il a traduits. Mais son style lui appartient, et l'on éprouve une sorte de surprise à lire avec tant d'intérêt ces dialogues toujours dramatiques, piquants, justes, dont le moindre honneur n'est pas d'évoquer fréquemment le souvenir de Molière.

Enfin, nommons ODET DE TURNÈBE, fils de l'helléniste Adrien Turnèbe. Mort prématurément (1581), il laissa en manuscrit une comédie imitée à la fois de l'italien et de la *Célestine* de l'Espagnol Fernando de Rojas, et intitulée *les Contents*. Cette pièce, assez confuse, mais amusante et joliment écrite, est, selon M. E. Rigal, le chef-d'œuvre de la comédie au seizième siècle. On peut la lire dans *le Théâtre au seizième siècle*, d'Ed. Fournier. On y pourra lire aussi *les Néapolitaines* de F. d'Amboise (1584).

(1) Lire cette scène dans DARMSTETER et HATZFELD (*Morceaux choisis*, p. 367).
(2) *Id.*, p. 369.
(3) Lire cette scène dans GODEFROY (*Morceaux choisis*, p. 411).

On voit, vers la fin du siècle, reparaître la comédie en vers; mais elle ne produit plus aucune œuvre intéressante. Les auteurs s'*italianisent* de plus en plus, au sens étroit du mot : ils ne rêvent qu'*imbroglios*; ils ne font agir et parler que des caricatures traditionnelles. Cependant la *farce*, plus vivace que jamais, occupait la scène; et la véritable comédie ne devait guère reparaître qu'avec la *Mélite* de Corneille (1629).

BIBLIOGRAPHIE

Viollet-le-Duc, *Ancien Théâtre français*, 10 vol. *Bibliothèque elzévirienne.*

Édouard Fournier, *Théâtre français au seizième siècle*, 2 vol. Paris, 1871.

Ém. Faguet, *la Tragédie française au seizième siècle*. Paris, Welter, 1883.

E. Rigal, *Esquisse d'une histoire des théâtres de Paris, de 1548 à 1635*. Paris, 1887.

E. Rigal, *La mise en scène dans les tragédies du seizième siècle* (*Revue d'Histoire littéraire*, avril-juin 1905).

E. Rigal, *Alexandre Hardy*... Paris, Hachette, 1885.

Darmsteter et Hatzfeld, *le Seizième siècle en France*. Paris, 1883.

E. Lintilhac, *De J.-C. Scaligeri poetice*, 1887.

E. Lintilhac, *J.-C. Scaliger, fondateur du classicisme* (*Nouvelle Revue*, 15 mai et 1er juin 1890).

E. Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, tome II : *La Comédie, Moyen Age et Renaissance*. Flammarion.

J. Lemaître, *Conférence sur les Contents* (*Revue des cours et conférences*, 20 mai 1893).

R. Doumic, *Conférence sur les Esprits* (*Id.*, 27 mai 1893).

Petit de Julleville, *Histoire de la littérature française*, Paris, Colin, t. III, chap. VI (*Le théâtre de la Renaissance*, par E. Rigal). On consultera, pour plus de détails, la bibliographie de ce chapitre (III, p. 317).

CHAPITRE VIII

THÉOLOGIENS. — HISTORIENS. — POLITIQUES

Sommaire : 1° Calvin (1509-1564) se convertit au protestantisme et se réfugie à Nérac, puis à Bâle, et de là s'établit à Genève. Chassé d'abord par le parti des *libertins*, il y rentre en 1541, et jusqu'à sa mort il y exerce une véritable dictature.

Il publie en latin, puis traduit en français *l'Institution chrétienne* (1541), dédiée à François Ier, ouvrage remarquable par sa méthode et la sévérité hautaine de son style.

A côté de Calvin, il faut nommer, parmi les écrivains protestants, *Guillaume Farel*, *Théodore de Bèze*, *Duplessis-Mornay*.

2° Saint François de Sales (1568-1622) fut evêque de Genève, résidant à Annecy. Il vint à Paris, où il prêcha avec grand succès, puis retourna en Savoie. Il ne publia que *l'Introduction à la vie dévote* (1608), ouvrage formé de la réunion de lettres écrites à Mme de Charmoisy, et *le Traité de l'amour de Dieu* (1616), plus théologique. — Il est original à la fois par la largeur de son christianisme et la douceur poétique de son style.

3° Les plus célèbres auteurs de *mémoires* sont : *Le Loyal Serviteur*, auteur de la *Vie de Bayard* (1524), — *François de la Noue*, protestant, dont les *Discours politiques et militaires* sont un code de bravoure et de solide piété, — *Blaise de Montluc*, catholique, qui publie le récit de ses campagnes dans ses vivants et pittoresques *Commentaires* (1574), — *Agrippa d'Aubigné*, protestant, dont les principaux ouvrages en prose sont une *Histoire universelle* (1616-20) et sa *Vie à ses enfants*.

4° Les Écrivains politiques. — *La Boétie* a laissé un *Discours sur la servitude volontaire*, publié en 1576, après sa mort, et qui est une éloquente protestation contre la tyrannie; — il faut citer encore *Michel de l'Hospital* et *Jean Bodin*.

5° *La Satyre Ménippée*, parue en 1594, est un pamphlet écrit en collaboration par plusieurs magistrats et lettrés, en faveur de Henri IV, au temps de la Ligue. L'ouvrage commence par une sorte de *parade* dans la cour du Louvre, continue par une *procession* des ligueurs, par des *discours* des députés aux États Gé-

néraux (le plus célèbre est celui de Daubray au nom du Tiers-État), et s'achève par des pièces de vers burlesques. C'est un chef-d'œuvre de bon sens et d'esprit.

I. — Calvin (1509-1564).

Vie. — Jean Chauvin, qui latinisa son nom en *Calvinus*, d'où sortit à son tour la nouvelle forme française Calvin (cf. Tourneur, *Turnebus*, Turnèbe), était né à Noyon, en Picardie, le 10 juillet 1509. De bonne heure destiné à l'Église, il fit ses études à Paris, au collège de Montaigu, et fut, à l'âge de dix-neuf ans, pourvu d'une cure; mais il n'était pas prêtre, et n'avait reçu que la tonsure. Il se rendit, pour étudier le droit, à Orléans, où il eut pour maître Pierre de l'Étoile; il suivit à Bourges les leçons du célèbre Alciat, et il y étudia le grec sous Melchior Wolmar. Quand il revint à Paris, en 1532, son premier ouvrage fut un commentaire latin de la *Clémence* de Sénèque; il était dès lors tout acquis à la Réforme. Cette année-là même, Calvin fut obligé de se soustraire par la fuite aux poursuites édictées contre les protestants, à la suite de la harangue de Nicolas Cop, recteur de l'Université de Paris, harangue qu'il avait lui-même inspirée.

D'abord réfugié à Orléans, puis à Poitiers, puis à Nérac, Calvin gagne Bâle, d'où il adresse au roi François Ier (1535) une lettre de protestation contre les supplices infligés aux hérétiques. C'est à Bâle qu'il publie la première édition, en latin, de l'*Institutio religionis christianæ*. De Bâle, il va faire un séjour à Ferrare, auprès de Renée de France; enfin, en août 1536, il s'établit à Genève, que Guillaume Farel avait convertie à la Réforme. Il y fait sentir si despotiquement son autorité théologique et politique, que les *libertins* (partisans de la liberté) le bannissent, ainsi que Farel, en 1538. Calvin se réfugie à Strasbourg, où il se marie. Il revient en 1541 à Genève, rappelé par son parti. Et jusqu'à sa mort (1564) il y règne en maître, avec autant d'intolérance que de dévouement.

L'Institution de la religion chrétienne. — Calvin remania le texte latin qu'il avait donné en 1536 et 1539, pour en

faire une édition *française* qui parut à Strasbourg en 1541 (1). — L'ouvrage est précédé d'une *Dédicace* au roi de France, François Ier, morceau plein de verve, de logique et d'éloquence, malgré quelques disparates, et dans lequel Calvin défend la Réforme, au nom de la vraie tradition chrétienne ; il réfute également les attaques de ceux qui prétendaient que les Réformés étaient les ennemis de l'autorité royale. L'ouvrage même se divise en quatre parties : — I. *De connaître Dieu en titre et qualité de créateur et souverain gouverneur du monde.* — II. *De la connaissance de Dieu en tant qu'il s'est montré rédempteur en Jésus-Christ.* — III. *De la manière de participer à la grâce de Jésus-Christ, des fruits qui nous en reviennent et des grâces qui s'ensuivent.* — IV. *Des moyens extérieurs ou aides dont Dieu se sert pour nous convier à Jésus-Christ, son fils, et nous retenir à lui.*

On remarquera sans peine la savante *gradation* de ce plan. Or, chaque partie n'est pas moins logiquement ordonnée. Si bien que l'*Institution chrétienne* passe à bon droit pour le premier livre vraiment *composé* que l'on ait écrit en français. — D'autre part, Calvin rendait à notre langue cet immense service d'y verser, en quelque sorte, tout le trésor biblique et théologique. Ces matières, réservées jusqu'alors à la dignité du latin, étaient pour la première fois exposées en langue vulgaire, plus de cent ans avant les *Provinciales* de Pascal. Le style de Calvin est grave, serré, logique, parfois trivial, souvent éloquent ; il manque essentiellement de couleur, et Bossuet le juge *triste*. Le vocabulaire a peu vieilli ; et les idées sont si fortement enchaînées qu'on lit Calvin beaucoup plus facilement que Montaigne (2).

(1) Une édition latine augmentée parut à Genève en 1559, — et, d'après cette nouvelle édition latine, parut une nouvelle version française en 1560, dont le texte doit être adopté de préférence à celui de 1541.

(2) De Calvin, on a publié tout récemment l'*Excuse de noble Seigneur Jacques de Bourgogne* (Paris, Lemerre, 1904). C'est un mémoire justificatif, pour la composition duquel Calvin en use comme les *logographes* d'Athènes. La logique y est nerveuse et pressante ; le protestantisme y est défendu avec mesure et éloquence.

Autres écrivains de la Réforme. — A côté de Calvin, on peut citer : GUILLAUME FAREL (1489-1565), célèbre par ses sermons ; — THÉODORE DE BÈZE (1519-1605) écrivit d'abord des vers, puis un grand nombre d'ouvrages en latin, pour la défense de la Réforme. En français, il donna une *Vie de Calvin*, une *Histoire des Églises réformées au royaume de France*, et une tragédie biblique, *Abraham sacrifiant*, jouée à l'Université de Lausanne ; — PIERRE VIRET (1511-1571) a laissé plusieurs dialogues et ouvrages moraux, d'une verve satirique inégale, mais souvent piquante ; — DUPLESSIS-MORNAY (1549-1623) fut surnommé le « Pape des Huguenots », à cause de sa science théologique, et dirigea jusqu'à sa mort les Églises réformées de France. Son *Traité de la vérité de la religion chrétienne* (1581), composé plutôt contre les « libertins » que contre les catholiques, est un des meilleurs ouvrages théologiques du seizième siècle.

II. — Saint François de Sales (1568-1622).

Vie. — D'une illustre famille de la Savoie, François de Sales étudia à Paris, au collège de Clermont et à la Sorbonne. Puis, il fit son droit à l'Université de Padoue et fut nommé, tout jeune encore, conseiller au Sénat de Chambéry. Mais une vocation sérieuse le poussait vers l'état ecclésiastique. Aussitôt prêtre, il fut chargé de missions dans les pays protestants, et il réussit, par son éloquence simple et persuasive, par la douceur toute chrétienne de son caractère, à opérer de nombreuses conversions dans le Chablais (pays de Thonon, Haute-Savoie). En 1596, l'évêque de Genève le prend pour coadjuteur. François de Sales fait ensuite un voyage à Paris, et charme la cour, devant laquelle il prêche le carême (1602). Mais Henri IV voulut en vain le retenir. Nommé évêque de Genève, et résidant à Annecy, François de Sales publia en 1608 une *Introduction à la vie dévote*. Cependant, la composition de cet ouvrage, dont le succès fut immédiat et s'est prolongé jusqu'à nos jours, n'était qu'un accident dans une existence toute consacrée à la prédication et à l'administration. En 1616, parut son

Traité de l'amour de Dieu. Il fit, en 1618, un nouveau voyage à Paris ; il fonda, en 1620, l'ordre de la Visitation avec Mme de Chantal; et il mourut subitement à Lyon, en 1622.

Ses ouvrages. — L'œuvre très considérable de saint François de Sales comprend : — des ouvrages de *controverse* contre les protestants, — des *Sermons* (dont nous n'avons probablement pas le texte original), — des *Entretiens spirituels* (recueillis par les religieuses de la Visitation d'Annecy, et d'une authenticité souvent discutable), — des *Lettres*, dont le texte n'offre pas non plus des garanties suffisantes (1), — enfin ses deux plus célèbres ouvrages, les seuls qu'il ait publiés lui-même : *l'Introduction à la vie dévote* (1608) et *le Traité de l'amour de Dieu* (1616).

L'Introduction à la vie dévote est un de ces livres qui se sont faits d'eux-mêmes, au jour le jour, et qui tirent une partie de leur prix de ce qu'ils ne sont pas proprement un livre. C'est tout simplement la réunion d'une série de *lettres de direction* adressées, pendant le carême de 1607, à Mme de Charmoisy, d'Annecy. L'intérêt de ces lettres vient de l'intention même de l'auteur, qui dit dans sa préface : « Ceux qui ont traité de la dévotion ont presque tous regardé l'instruction des personnes fort retirées du commerce du monde, ou au moins ont enseigné une sorte de dévotion qui conduit à cette entière retraite. Mon intention est d'instruire ceux qui vivent en ville, ès ménage, en la cour, et qui par leur condition sont obligés de faire une vie commune... » De là, l'immense succès de cet ouvrage ; chacun voulut faire son profit de cette *dévotion pratique*, et devenir, comme la *Philothée* à laquelle sont dédiées les lettres, une âme d'élection, sans renoncer au monde. On n'était pas moins séduit par le charme du style, d'une exquise douceur, abondant en figures aimables, en images pittoresques, non sans une pointe de préciosité. — *L'Introduction* se compose de cinq parties : dans la première, l'auteur définit la *vraie dévotion* et les moyens de la désirer, — dans la seconde,

(1) Tous ces ouvrages ont été publiés après la mort de saint François de Sales (1622).

il donne *divers avis pour l'élévation de l'âme à Dieu par l'oraison et les sacrements*, — dans la troisième, *divers avis touchant l'exercice des vertus* (c'est la plus considérable et la plus pratique ; il n'y a pas dans ses avis moins d'esprit que de sagesse), — la quatrième est consacrée aux *tentations*, — la cinquième aux *exercices propres à renouveler l'âme et la confirmer en la dévotion*.

Le Traité de l'amour de Dieu, adressé à *Théotime*, est un ouvrage plus profond, au point de vue de la doctrine. La vraie *charité* y est définie avec une finesse souvent subtile, mais aussi avec force et sûreté. Saint François de Sales y conduit l'amour de Dieu jusqu'aux limites extrêmes du mysticisme orthodoxe ; il s'arrête au point où Fénelon devait le reprendre pour en faire le *quiétisme*.

Autres écrivains catholiques. Prédicateurs. — Le cardinal DU PERRON (1556-1618) est, à l'encontre de Calvin, un protestant converti au catholicisme ; il eut à son tour une grande influence sur la conversion de Henri IV. Il est resté surtout célèbre par son oraison funèbre de Ronsard, mais c'était à la fois un érudit et un apologiste ; à ce dernier titre, il est un précurseur de Bossuet. — NICOLAS COEFFETEAU (1574-1635) est connu, lui aussi, par une oraison funèbre, celle de Henri IV. Il ne prit pas une part moins active que du Perron à la polémique contre les protestants. Au dix-septième siècle, on vantait son *Histoire romaine* (1621), où Vaugelas aimait à prendre, ainsi que dans Amyot, des exemples qui font autorité. — Aucun prédicateur catholique du seizième siècle, à l'exception de saint François de Sales, ne mérite une place dans l'histoire de la littérature. Le mauvais goût, l'érudition profane, la violence avaient envahi la chaire chrétienne.

III. — Historiens et auteurs de Mémoires.

Le seizième siècle abonde en historiens et en auteurs de *Mémoires;* mais aucun d'eux n'appartient proprement à la littérature, et ne peut être comparé, quel que soit l'intérêt de ses ouvrages, à un Froissart ou à un Commines. Nous les énumérerons donc rapidement, en insistant surtout sur le profit que les érudits peuvent en tirer.

Le Loyal Serviteur (?). — C'est le nom que se donne à lui-même l'auteur de l'exquise *Histoire du gentil seigneur de*

Bayart, qui parut en 1524, après la mort du chevalier sans peur et sans reproche. L'anonyme, aussi distingué que modeste, a certainement été le compagnon d'armes et l'ami de Bayard, comme Joinville l'a été de saint Louis. Et cette comparaison avec Joinville dispense, pour le fond comme pour la forme, de tout autre jugement.

François de la Noue (1531-1591) fut un des plus vaillants capitaines du parti protestant. Il prit part à toutes les guerres, au service du prince de Condé, puis de Henri IV ; à Fontenay-le-Comte, il eut le bras gauche brisé par un coup d'arquebuse : il fallut le lui couper, et le remplacer par un bras artificiel, d'où le surnom de *Bras-de-Fer* qui resta une tradition glorieuse dans sa famille. Aussi admirable par le caractère que par la bravoure, La Noue conserva parmi les troubles civils une modération et une grandeur d'âme qui l'ont fait comparer à un héros de Plutarque. Il mourut en soldat, comme Bayart, frappé au front par une balle au siège de Moncontour. — Plusieurs fois prisonnier, La Noue rédigea, pendant ces repos forcés, des *Discours politiques et militaires*. Il y parle autant de religion et de morale que de guerre, et la haute sagesse de ses réflexions lui donne une place à côté de L'Hospital et de G. du Vair. Bien que La Noue s'appuie sans cesse sur les faits historiques auxquels il a été mêlé, un seul de ses Discours, le vingt-sixième, est à proprement parler *historique*. On y trouve le récit suivi des événements politiques et militaires, de 1562 à 1570.

Blaise de Montluc (1502-1577). — Montluc se distingua d'abord, sous Henri II, par ses succès en Italie ; la défense de Sienne restera un des plus glorieux épisodes de notre histoire militaire. Par le nombre et l'importance de ses victoires, Montluc prendrait rang parmi les plus grands de nos hommes de guerre, s'il n'avait montré, pendant les guerres de religion, une cruauté restée légendaire. Il ne quitta le service qu'après avoir reçu, au siège de Rabastens, en 1570, une horrible blessure qui le défigura et le força de porter un masque jusqu'à la fin de sa vie. C'est alors, dans cette retraite prématurée, qu'il dicta ses *Commentaires*, que Henri IV appelait la *Bible du soldat*.

Ces *Commentaires* se composent de sept livres ; on y trouve le récit des campagnes de Montluc de 1519 à 1574.

Montluc écrit pour ses compagnons d'armes, pour ses enfants, pour tous les capitaines de l'avenir.« ... J'ai voulu, dit-il, employer le temps qui me reste à décrire les combats auxquels je me suis trouvé pendant cinquante et deux ans que j'ai commandé, m'assurant que les capitaines qui liront ma vie y verront des choses desquelles ils se pourront aider, se trouvant en semblables occasions... » Il dit encore : « Ce n'est pas un livre pour les gens de savoir : ils ont assez d'historiens ; mais bien pour un soldat capitaine... » Il rappelle que César, « le plus grand capitaine qui ait jamais été », a écrit ses *Commentaires*. « J'ai donc voulu dresser les miens, mal polis, comme sortant de la main d'un soldat, et encore d'un Gascon, qui s'est toujours plus soucié de bien faire que de bien dire (1)... » Il raconte, avec la verve primesautière d'un homme d'action et d'un Gascon, sans vantardise mais sans fausse humilité. On le lit, comme on écouterait un récit animé, précis, abondant en détails techniques. Et, sans doute, la stratégie et la tactique ont trop changé pour que les *capitaines* de nos jours puissent apprendre la guerre dans Montluc ; mais cette lecture ne leur sera tout de même pas inutile, tant que la bravoure personnelle, l'abnégation et l'entrain seront des qualités propres au soldat français.

Agrippa d'Aubigné (1552-1630). — En face du catholique fanatique Blaise de Montluc, on peut placer le farouche protestant d'Aubigné. Nous avons déjà parlé de lui au chapitre de la *Poésie*. Vers la fin d'une vie plus agitée encore que celles de La Noue et de Montluc, d'Aubigné écrivit des pamphlets et des ouvrages d'histoire. — *Les Aventures du baron de Fœneste* sont un dialogue satirique entre un gentilhomme catholique, fanfaron, galant, et d'une élégance ridicule, qui n'a aucune sincérité, et qui justifie ainsi son nom de *Fœneste* (d'un mot grec qui signifie *paraître*), et un gentilhomme protestant, habitant la campagne, sincère, probe, et qui est moins préoccupé du *paraître* que de l'*être* : de là son nom de *Enay*. — *La confession de*

(1) Liv. Ier (éd. de Ruble, t. Ier)

Sancy est un pamphlet plus violent et moins spirituel, dirigé contre les protestants qui se convertissent, et contre ceux qui travaillent à les convertir. — *L'Histoire universelle* (qui parut en 3 vol. in-folio de 1616 à 1620) comprend le récit des événements de 1550 à 1601. Malgré son titre ambitieux, ce n'est guère qu'une histoire de France, et plus particulièrement du parti protestant. Cependant, à la fin de chaque livre, d'Aubigné ajoute des remarques sur l'état des affaires dans l'*Orient*, le *Midi*, etc. Ce dont il faut louer surtout d'Aubigné, c'est d'avoir loyalement documenté son histoire, et visé, autant qu'il était en lui, à l'impartialité. — *Sa vie à ses enfants* (à laquelle on donne parfois le titre de *Mémoires*) est une sincère et complète autobiographie, curieuse à la fois pour la connaissance d'un caractère ardent et généreux jusque dans ses erreurs, et par les nombreux rapprochements et renvois que l'auteur y a établis avec son *Histoire universelle*. — Le style de d'Aubigné prosateur a mêmes qualités et mêmes défauts que celui du poète ; il est souvent confus, touffu, obscur ; plus souvent encore vif, animé, pittoresque; toujours passionné.

Il faut nommer encore MARGUERITE DE VALOIS (1553-1615), première femme de Henri IV, qui a laissé des *Mémoires* et des *Lettres* ; — JACQUES-AUGUSTE DE THOU (1553-1617), qui a écrit une : *Histoire de mon temps*, en latin ; — PIERRE DE L'ESTOILE (1546-1611), auteur d'un *Journal*, c'est-à-dire d'une relation, faite au jour le jour, de tout ce qu'il a vu et entendu, de 1574 à 1611. Cet ouvrage est des plus précieux pour l'histoire de Henri III et de Henri IV ; — enfin, nous avons déjà parlé de BRANTÔME au chapitre des *Conteurs ;* ses *Vies des grands capitaines* le rangent parmi les historiens.

IV. — Les écrivains politiques.

Les écrivains politiques, comme les historiens, comme les érudits, sont légion, au seizième siècle, époque de fermentation générale, où, sous l'influence des anciens, tout est remis en question. Mais gardons-nous ici d'une comparai-

son excessive du seizième siècle avec le dix-huitième siècle ; ce qui doit nous mettre en défiance, c'est précisément cette imitation des anciens qui se substitue si souvent à l'expression personnelle. Ne sommes-nous pas exposés parfois à prendre le change, et à considérer, comme la vibrante protestation d'une âme indépendante et courroucée, quelque scolaire adaptation de Sénèque, de Salluste et de Tite-Live ? — Tel est précisément le cas d'Étienne de La Boétie.

La Boétie (1530-1563). — On a oublié ses traductions du grec (les *Économiques* d'Aristote, la *Mesnagerie* de Xénophon, etc),. et ses poésies (dont vingt-neuf *sonnets* publiés dans les *Essais*, I, 28), pour ne considérer en ce célèbre ami de Montaigne que l'auteur du *Discours sur la servitude volontaire* (appelé aussi *le Contre un*). La Boétie s'inspire de cette maxime de Sénèque (Lettres à Lucilius, 47) : « *Nulla servitus turpior est quam voluntaria.* » — Ce *discours* est proprement ce que les anciens appelaient une *déclamation* ; et nous savons par Montaigne que La Boétie « l'écrivit en manière d'essai en sa première jeunesse, à l honneur de la liberté contre les tyrans ». Montaigne dit encore : « Ce sujet fut traité par lui en son enfance par manière d'exercitation seulement, comme sujet vulgaire et tracassé en mille endroits des livres » (I, 27). — Aussi, La Boétie ne l'avait-il pas publié. Il mourut en 1563, et le *Discours* ne parut qu'en 1576, dans un recueil protestant : *Mémoires de l'Estat de France sous Charles neuvième.* — D'autre part, nul ne peut dire si La Boétie n'exprimait pas, à travers tant d'emprunts et d'allusions à l'antiquité latine et grecque, ses sentiments personnels. Car l'historien de Thou nous apprend de son côté que les répressions cruelles du connétable de Montmorency en Guyenne provoquèrent chez le jeune La Boétie une indignation d'où jaillit le *Discours*. Or, La Boétie était encore un écolier, il avait dix-huit ans ; rien de surprenant à ce que des sentiments très sincères aient pris une forme encore toute scolaire.

Quoi qu'il en soit, on éprouve, à la lecture de la *Servitude volontaire*, l'impression que donne la plus forte éloquence. La marche générale du *Discours*, les procédés

'argumentation, les figures de style, tout est d'un homme dmirablement doué pour la parole, qui, dans une assemlée politique, eût fait frémir ses auditeurs de colère et 'enthousiasme. Villemain a dit : « On croirait lire un ıanuscrit antique trouvé dans les ruines de Rome, sous la atue brisée du plus jeune des Gracques. » On peut ajouter ue La Boétie, par la véhémente déclamation de sa jeune erve méridionale, ressemble à un *Girondin* du seizième iècle (1).

Parmi les autres *théoriciens politiques*, on peut citer **ean Bodin** (1530-1596), qui joua un rôle important aux tats de Blois, et qui soutint la thèse de la monarchie onstitutionnelle dans ses *Six livres de la République* (1576-578), ouvrage où l'on sent l'influence de Machiavel, et ui, traduit en latin par Bodin lui-même, eut un grand uccès dans l'Europe entière. Jean Bodin est un prédéesseur de Montesquieu.

Michel de l'Hospital (1505-1573). — Après de fortes études e droit, et diverses missions diplomatiques et charges ıdiciaires, où sa science et son jugement le firent hauteıent apprécier, L'Hospital devient grand chancelier de 'rance, sous la régence de Catherine de Médicis. Catho-que très sincère, il était indigné du fanatisme des deux artis. Il empêcha, par l'édit de Romorantin, l'établisseıent de l'Inquisition en France ; par les ordonnances 'Orléans (1560 et de Moulins (1566), il réforma le droit et a magistrature. Il disait : « Otons ces mots diaboliques, ıoms de partis et de séditions, luthériens, huguenots, apistes : ne changeons le nom de chrétiens ! » On sait quel point les efforts de ce généreux esprit furent vains ; n 1568, L'Hospital dut résigner ses fonctions. Retiré à 'ignay, près d'Étampes, il assista de loin aux horreurs le la guerre civile, faillit être victime de l'un et de l'autre arti ; et, comme le roi lui faisait dire qu'il lui *pardonıait*, il répondit : « J'ignorais que j'eusse jamais mérité ıi la mort, ni le pardon. » — Comme la plupart des grands magistrats de son temps, L'Hospital était éru-

(1) Lire des extraits de la *Boétie* dans les *Morceaux choisis*, le TALBOT, p. 129.

dit et lettré : et il a composé des *poésies latines* très distinguées. Mais nous avons surtout à signaler ici ses œuvres oratoires et politiques : *Harangues, Mercuriales, Remontrances*, recueil des discours prononcés par lui en diverses circonstances. La pensée en est juste, élevée; la forme, simple, sans exclure des mouvements de réelle éloquence. Mais on est frappé, en ce siècle de *déclamations*, d'un ton qui sent surtout son *honnête homme*. Le plus remarquable écrit de L'Hospital est son *Mémoire à Charles IX sur le but de la guerre et de la paix* (publié en 1572) (1).

V. — La Satyre Ménippée.

Parmi tant de pamphlets que fit naître la Ligue, un seul est demeuré célèbre, *la Satyre Ménippée* (2). Dans la situation si confuse où la mort de Henri III avait jeté les différents partis politiques, les auteurs de ce manifeste national firent entendre la note juste, celle de Français, qui, tout en souhaitant que Henri IV se convertît à la religion catholique, ne croyaient pas que son protestantisme pût disqualifier en lui le seul légitime héritier de la couronne, et repoussaient de toutes leurs forces, soit un prince lorrain, soit un prince espagnol. Il est sans doute très exagéré de dire que ce pamphlet, publié en 1594, ouvrit à Henri IV les portes de Paris. Mais il représente l'état d'esprit du parti modéré, composé à la fois des gens de robe et des bourgeois, — les craintes qu'inspiraient ceux qui, sous prétexte de religion, ne travaillaient qu'à leur fortune propre, — la clairvoyance des Parisiens qui reconnaissaient en Henri IV le prince intelligent et brave capable de ramener la paix et la prospérité.

(1) Lire des fragments de *Michel de l'Hospital* dans les *Morceaux choisis*, de F. Godefroy, p. 321.

(2) Ce nom de *Ménippée* était donné, chez les anciens, à des satires mêlées de prose et de vers, genre inventé, disait-on, par le philosophe grec *Ménippe* (Ier siècle av. J.-C.) et imité à Rome par T. Varron, contemporain de Cicéron. Ainsi le titre indique simplement le *genre* : il dut y avoir à la même époque une foule de *Ménippées*, dont une seule est restée célèbre.

Les auteurs. — C'est, dit-on, dans une petite chambre du quai des Orfèvres, où, quarante ans plus tard, devait naître Boileau, chez *Jacques Gillot*, chanoine de la Sainte-Chapelle et conseiller au Parlement de Paris, que se réunirent les auteurs de la Ménippée : — *Pierre Le Roy*, chanoine de Rouen, — *Pierre Pithou*, célèbre jurisconsulte et érudit, converti au catholicisme depuis 1573, et devenu procureur général au Parlement de Paris sous Henri IV ; on lui doit d'admirables ouvrages de droit ; et ses éditions latines de Quintilien, de Pétrone et surtout de Phèdre, le mettent à côté des plus grands humanistes du seizième siècle, — *Gilles Durand*, un avocat poète, dont les vers ont été publiés sous ce titre : *Les Œuvres poétiques du sieur de La Bergerie* (1594), — *Jean Passerat*, professeur au collège du Plessis, successeur de Ramus au Collège de France en 1572 ; on a de lui des vers français et des vers latins, aimables et spirituels, et de savants commentaires sur les auteurs latins, — *Florent Chrestien*, converti, lui aussi, au catholicisme, avait été élève d'Henri Estienne et précepteur de Henri IV ; il est aujourd'hui moins connu par ses traductions et ses vers latins, que pour avoir collaboré à *la Satyre Ménippée*, — *Nicolas Rapin*, resté surtout célèbre par ses relations littéraires avec Régnier qui lui dédia sa neuvième satire contre Malherbe, fut magistrat, grand prévôt de la connétablie, et fit beaucoup de vers latins et français. — Quelle est la part de chacun de ces auteurs ? — On croit pouvoir attribuer à Jacques Gillot la harangue de M. le Légat ; à Pierre Leroy, le préambule, *la vertu du catholicon d'Espagne* ; à Nicolas Rapin, les harangues de M. de Lyon et du docteur Rose, sans compter quelques épigrammes ajoutées à la fin ; à Florent Chrestien, celle du cardinal de Pelevé ; à Gilles Durand, la complainte de l'âne ligueur ; à Pierre Pithou, enfin, l'éloquente harangue de Daubray, représentant du Tiers-Etat.

Le plan. — Cette œuvre, exécutée en plusieurs fois, et par sept collaborateurs, offre cependant une certaine unité. On l'a comparée, dans son ensemble, à une libre composition dramatique, dans le style du temps : la première

partie serait analogue au *cry* des Mystères; la seconde ressemble à la *montre* qui précédait la représentation ; et la pièce elle-même serait fournie par les harangues.

Nous sommes d'abord dans la cour du Louvre, le 10 février 1593, le jour où vont se réunir les États, convoqués par le lieutenant-général, le duc de Mayenne, pour l'élection d'un roi. Deux charlatans, l'un espagnol (le cardinal de Plaisance), l'autre lorrain (le cardinal de Pelevé), offrent au public leur *catholicon*, drogue universelle (1). Le *catholicon* de l'Espagnol a des vertus merveilleuses et ironiques : il dispense de toutes les vertus réelles, il efface toutes les vilenies. Celui du Lorrain est éventé, « manquant de l'ingrédient le plus nécessaire, qui est l'or ». — Ainsi sont représentés les deux partis qui voulaient imposer un roi étranger à la France, et faire exclure Henri IV. — Vient ensuite la *procession* des députés : en tête, marche M. Rose, recteur de l'Université ; puis les curés de Paris, les moines mendiants, les prévôts des marchands et échevins, le cardinal de Pelevé, M. le Légat, Mme de Nemours (mère de Mayenne) ; plusieurs dames de la cour, dont la duchesse de Mayenne, etc. Les curés, les moines, les échevins, sont, par-dessus leur robe, ridiculement accoutrés d'armures, et tous armés d'épées et de pertuisanes. — On est entré dans la salle des États. Ici, description des tapisseries qui ornent cette salle, et qui représentent des sujets anciens ou modernes, dont les auteurs tirent des allusions piquantes aux personnages contemporains. — Après que chacun a pris place, et que l'on a arrêté l'ordre des séances, commence la série des harangues : *M. le Lieutenant* (Mayenne) prend le premier la parole ; puis *M. le Légat, le cardinal de Pelevé, M. de Lyon, le recteur Rose, M. de Rieux*, et *M. Daubray*. La séance est levée. Il y a une nouvelle description de *tableaux* « qui étaient étalés sur les degrés de l'escalier », et qui sont, comme les tapisseries, des sujets à allusions. — La *Satyre* se termine sur quelques pièces de vers, en français et en latin, dont la

(1) Pour bien comprendre la plaisanterie contenue dans l'usage de ce mot *catholicon*, il ne faut pas oublier que les apothicaires débitaient une drogue de ce nom, remède qui convenait, selon son étymologie, à tous les maux.

dernière est intitulée : *A Mademoiselle ma commère, sur le trépas de son asne.*

Les harangues. — Sur les sept discours prononcés aux États, les six premiers sont composés selon le même procédé : l'orateur y dit tout le contraire de ce qu'il devrait dire. Il semble que Mayenne, le recteur, M. de Rieux, etc., soient le jouet d'une fatalité qui les oblige à découvrir malgré eux les mobiles secrets de leur conduite; ou qu'hypnotisés par un *médium*, ils sont enfin forcés d'être sincères, et de substituer à la harangue artificieuse qu'ils avaient dû préparer pour couvrir de beaux arguments spécieux leur conduite, un aveu ingénu et cynique des vrais motifs qui les font agir. Le procédé, très spirituel, devient à la longue un peu fatigant. — A cette série de discours *transposés*, succède la harangue de Daubray; et cette fois, c'est la raison qui parle, avec autant de sincérité que d'éloquence. Le député du Tiers fait un tableau saisissant des maux qui accablent les Parisiens; il y oppose les avantages de la paix et le souvenir de la prospérité passée; il croit que le seul remède est dans l'immédiate reconnaissance du seul roi légitime, Henri IV. On peut reprocher à cette harangue quelques longueurs; on peut surtout constater que Daubray est plutôt sensible aux maux matériels et qu'il insiste trop sur le confortable, sur la bonne chère, sur le prix de la vie. Qu'on admire donc son éloquence, rien de plus juste; qu'on estime que de tels arguments étaient, en l'espèce, les meilleurs dont un bourgeois de Paris pût et dût se servir; mais que l'on se garde d'en trop idéaliser la portée (1).

Le style et l'influence. — Rien d'étonnant que le style de cet ouvrage soit des plus variés. On croirait lire tantôt Rabelais (parfois du plus joyeux), tantôt Agrippa d'Aubigné, Guillamme du Vair, ou Michel de L'Hospital. Les trois parties les plus remarquables sont : la harangue de Mayenne, — celle de M. de Rieux, — celle de Daubray. Parmi les vers, il suffit de retenir la complainte finale.

(1) Lire des fragments de la *Ménippée* dans les *Morceaux choisis* de Darmsteter et Hatzfeld, p. 43, et de F. Godefroy, p. 429

Quant à l'influence immédiate et durable de la *Ménippée*, on ne peut que souscrire à ce jugement de M. de Crozals : « ... Elle agit directement sur la grande masse des lecteurs et fut comprise d'eux ; elle fit, comme instantanément, de plusieurs milliers d'hommes les collaborateurs de la cause qu'elle défendait ; elle parut et resta œuvre vivante, et elle a mérité de durer après les tragiques circonstances qui avaient été le prétexte de sa composition. C'est, en effet, la marque originale de la *Ménippée* d'être peut-être dans notre littérature le seul ouvrage inspiré par la politique d'une époque qui ait été consacré chef-d'œuvre (1). »

BIBLIOGRAPHIE

Les différents recueils de morceaux choisis : *Darmsteter et Hatzfeld*, *F. Godefroy*, *E. Talbot*, etc., et *Histoire de la littérature française* (Julleville, Colin), t. II.

Ém. Faguet, *Seizième siècle* (Calvin).

Bossert ~~Ém. Faguet~~, *Calvin* (*les Grands Écrivains français*, Hachette).

Saint François de Sales, *Œuvres* (éd. de Dom Mockey, Annecy, 1892).

Sainte-Beuve, *Port-Royal ; Lundis*, t. VII.

P. Jacquinet, *les Prédicateurs du dix-septième siècle avan Bossuet*, 1885, Belin.

Pour la bibliographie des historiens et écrivains politiques cf. *Histoire de la littérature française* (Julleville, Colin), t. II p. 586, à la suite du chapitre écrit par M. de Crozals.

La Satyre Ménippée, édition Ch. Labitte, 1880, Charpentier.

Lenient, *la Satire en France*, Paris, Hachette.

(1) *Histoire de la littérature française* (Julleville, Colin), II, p. 579.

TROISIÈME PARTIE

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

TABLEAU GÉNÉRAL DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

Sommaire: 1° Le dix-septième siècle se divise en trois périodes : *a*) 1600-1660 ; *b*) 1660-1685, époque du pur *classicisme*; *c*) 1685 à 1715, *transition.*

2° *Le classicisme* a pour caractères généraux : l'imitation des anciens, l'esprit chrétien, la raison, l'impersonnalité, la distinction des genres, une langue choisie, un style *poli.*

3° *Influence de Louis XIV :* le Roi *pensionne* les écrivains, encourage les Académies, accueille et distingue les hommes de génie en tout genre, donne une certaine unité à l'art et à la littérature.

4° *Le public :* la littérature est en général *mondaine*, faite pour les salons et pour une élite. — Cette élite se compose de deux éléments qui s'équilibrent : la *cour* et la *ville.*

5° *Les Arts :* l'architecture et la peinture tendent au grand et à l'harmonie. — *Les Sciences :* les grandes découvertes se font plutôt à l'étranger.

6° Parmi *les influences extrinsèques :* les querelles religieuses ; les misères de la fin du règne ; l'Italie et l'Espagne : mais de 1660 à 1685, la France se dégage plus que iamais des littératures étrangères.

I. — Grandes divisions du dix-septième siècle.

La littérature du dix-septième siècle peut se diviser en trois périodes :

1° De 1600 environ jusque vers 1660 ; l'esprit *classique* n'est pas encore complètement déterminé, sauf en Malherbe. Les grands génies, comme Corneille, Descartes, Pascal, ont plus d'indépendance et de vigueur. Les genres ne sont pas absolument fixés, et les écrivains de second ordre luttent pour la liberté de l'esprit et de la langue.

2° De 1660 à 1685, se fait sentir sur les lettres l'influence directe de Louis XIV. Les plus grands écrivains concourent à réaliser, dans l'éloquence et dans la poésie, un même idéal. Bossuet, Racine, Boileau, Molière, La Fontaine (les deux derniers avec moins de docilité) représentent le classicisme au moment de sa plus harmonieuse maturité.

3° De 1695 à 1715, période de transition. Par leurs idées comme par leur style, La Bruyère, Saint-Simon et Fénelon annoncent le dix-huitième siècle.

II. — Le classicisme.

Si nous envisageons le classicisme chez ses représentants les plus complets, voici quels en sont les éléments essentiels ; nous les notons brièvement, l'étude des auteurs nous offrant sans cesse l'occasion d'y revenir :

1° Le respect et l'imitation des **anciens**, mais considérés comme des *maîtres* plutôt que comme des *modèles*. On ne s'intéresse pas chez eux à la partie archéologique, historique, ou sociale ; mais on leur demande des *lieux communs de psychologie et de morale*, que l'on enrichit de tout ce que l'âme humaine a gagné par le christianisme ; et des *genres*, que l'on modifie pour les accommoder au monde poli du dix-septième siècle.

2° Le **christianisme**, c'est-à-dire la conception de l'homme foncièrement corrompu, et qui doit combattre ses mauvais penchants, anime toute cette littérature, même, quoi qu'on en ait dit, la comédie et la fable. Ce christianisme est poussé jusqu'au *jansénisme* non seulement par Pascal, mais

par Boileau et par Racine. Cependant, les poètes usent de la *mythologie* ; — mais ils n'y voient qu'une *convention*. Ils respectent trop, ou sont trop obligés de respecter le christianisme pour pratiquer le *merveilleux chrétien*.

3° La littérature classique est **psychologique**. Elle s'occupe de l'*homme intérieur*, qu'elle juge seul intéressant. Le monde extérieur apparaît seulement comme cadre ou comme décor, et l'on en réduit la description au minimum. La Fontaine fait exception. — Cette psychologie est *générale* et *choisie* ; elle vise au *vrai* et surtout au *vraisemblable*, c'est-à-dire à un ensemble de traits où l'homme de tous les temps puisse se reconnaître.

4° La qualité dominante est **la raison**, c'est-à-dire la faculté qui nous permet de séparer le vrai du faux, le relatif de l'absolu. Rien ne serait plus naïf que de refuser l'imagination et la sensibilité aux Pascal, aux Bossuet, aux Racine, aux La Fontaine ; mais chez eux la raison est *dominante* ; elle tient en bride et discipline les autres facultés. De là l'absence du *lyrisme*, qui est fait de rêverie et d'élan passionné.

5° Toute cette littérature est **impersonnelle**. L'auteur n'exprime pas sa propre façon de penser ou de sentir. Il traite *didactiquement* ou *dramatiquement* ses sujets, c'est-à-dire qu'il développe des principes pris en dehors de lui, ou qu'il fait parler, selon le vraisemblable, à chacun de ses personnages, le langage de sa situation et de son caractère. — Là encore, point d'exagération. La vérité, c'est que chaque écrivain *veut* être impersonnel. Mais, pour ne s'être pas racontés eux-mêmes, un Corneille, un Bossuet, un Racine, un Molière, n'en trahissent pas moins, dans tous leurs écrits, la plus puissante personnalité.

6° Les **genres** sont distincts et ont leurs *lois* ; ce qui veut dire : chacun d'eux, pour réaliser son plein effet et atteindre son but particulier, use de procédés qui lui sont propres. Mais, dans chaque genre, la variété *intérieure* n'a jamais été plus grande. Une tragédie de Racine ressemble moins à une tragédie de Corneille, qu'un drame de Victor Hugo à un drame d'Alexandre Dumas. Et *Athalie* est plus différente de *Bérénice* que *Ruy-Blas* d'*Hernani*. Que dire de Molière ? Elles étaient bien peu tyranniques, ces règles

qui lui permettaient, sans parler de ses farces et de ses grandes comédies en prose, d'écrire, *dans le même genre, l'Ecole des femmes, le Tartufe* et *le Misanthrope !* — Parmi toutes ces règles, il faut faire une place à part aux *trois unités* ; Corneille a *peut-être* perdu quelque chose à s'y soumettre ; Racine y a trouvé le cadre naturel de ses actions simples.

7° **La langue** des écrivains classiques, encore très riche et très hardie chez Corneille, Pascal et Bossuet, se réduit chez Boileau, Racine, La Rochefoucauld, à un vocabulaire plus choisi et plus abstrait. Mais, à la même époque, La Fontaine et Molière offrent plus de liberté. Et bientôt, La Bruyère usera d'une langue infiniment variée. La langue reste donc bien personnelle à chaque écrivain, en dépit de l'Académie, des salons et de Vaugelas. — Le **style**, plutôt, a des caractères généraux. Il s'est dégagé de la syntaxe latine, avec Pascal, et il a acquis un suprême degré de clarté. Il tend, à partir de 1660, au *naturel*, c'est-à-dire à l'expression la plus directe et la plus simple des sentiments. Il est *noble* seulement dans les genres *nobles*, comme la tragédie et l'oraison funèbre ; mais, là encore, les passages simples abondent. Même dans les genres les plus familiers, le style du dix-septième siècle a une allure élégante, une décence, une mesure, qui lui viennent de la *conversation polie ;* il ne descend jamais à la trivialité.

Quand on a énuméré ainsi les principaux caractères extérieurs du *classicisme*, on a seulement fait une série de constatations ; rien n'est expliqué. Au fond, nos chefs-d'œuvre du dix-septième siècle sont nés d'un accord mystérieux entre le génie, le *moment* social et politique, et la maturité de la langue.

III. — L'influence de Louis XIV.

A partir de 1660, Louis XIV exerce une influence sur les lettres et sur les arts.

1° Il prend sous sa protection directe les écrivains et les artistes, jusqu'alors livrés à la *domesticité* des grands seigneurs, ou à la rapacité des acteurs et des libraires. En

1663, on dresse une *feuille des pensions*, sur laquelle ont figuré tous les grands écrivains du temps, à côté de gens de lettres plus médiocres, mais qui passaient alors pour avoir un mérite éminent (1). Louis XIV pensionne également des savants et des érudits étrangers.

2° Louis XIV protège l'*Académie française*, à laquelle il donne un local au Louvre. L'*Académie des inscriptions* est fondée en 1663; l'*Académie des sciences*, en 1666; l'*Académie de peinture et de sculpture* est réorganisée en 1664. Ces académies formaient autant de centres d'études. La *Bibliothèque du roi* (qui doit devenir notre Bibliothèque nationale) s'enrichit rapidement. On y adjoint le *cabinet des estampes* et le *cabinet des médailles*. Il faut bien savoir que Louis XIV s'intéresse personnellement à toutes ces institutions, et donne aux *académies* un rang hiérarchique dans l'État : c'était relever la dignité des hommes de science et d'art, jusqu'alors dédaignés, à moins que leur naissance ne les distinguât : encore paraissaient-ils déroger.

3° Louis XIV admet à la cour, et traite sur le même pied que les grands seigneurs, les écrivains et les artistes. Il a l'estime et le respect du talent. Son attitude à l'égard de Racine, de Boileau, de Molière même (et l'on sait quel était alors le préjugé à l'égard des comédiens), de Lulli, de Mansart, de Lebrun, de Mignard, n'est pas celle d'un maître arrogant. Il fait des premiers des conseillers d'État, des historiographes : il n'a peut-être pas fait asseoir Molière à sa table, mais il l'a défendu contre les représailles dangereuses des courtisans et des faux dévots; les autres, il les a anoblis. Entre lui et eux, point de barrière, point de protocole. Et ce Roi, que l'on croit toujours emprisonné par l'étiquette, leur est plus accessible qu'un chef d'État contemporain.

4° Louis XIV ne s'est guère trompé dans ses préférences : les écrivains qu'il a distingués et encouragés sont bien les plus grands du siècle. A l'égard de Corneille on rappelle toujours qu'il le laissa mourir pauvre; on oublie qu'il fit reprendre à la cour toute une série de ses pièces,

(1) N'oublions pas, d'ailleurs, que cette liste fut d'abord établie par Chapelain, qui avait une très grande réputation de critique.

et qu'il accorda un bénéfice à son fils cadet. Il choisit Bossuet pour précepteur de son fils; Fénelon, pour précepteur de son petit-fils. Il charge Bossuet des grandes oraisons funèbres officielles; il appelle dix fois Bourdaloue dans la chaire royale, malgré les dures vérités que celui-ci faisait entendre à la cour; il consulte la renommée, et les critiques comme Boileau. Quand celui-ci lui affirme que l'auteur qui fait le plus d'honneur à son règne, c'est Molière, il répond : « Je ne le croyais pas; *mais vous vous y connaissez mieux que moi.* » C'est que Louis XIV, avant ses malheurs, est préservé des exagérations et des erreurs par la *justesse* de son esprit : c'est un témoignage que lui donnent tous les contemporains, même Saint-Simon.

5° Il avait aussi, et trop peut-être, le goût du grand et du noble. Mais ce fut un défaut surtout pour les arts. Ni Bossuet, ni Racine, n'y ont perdu leur naturel. Molière resta le plus original des écrivains de son temps, et continua de plaire à Louis XIV. La Fontaine y gagna, quand il voulut se faire goûter du roi, de renoncer à la gauloiserie des *Contes*, et d'écrire les *Fables*. Seuls, les écrivains médiocres devinrent pompeux et enflés; mais peu importe.

6° Sans doute, on peut trouver que ce ne fut pas trop, pour tous ces écrivains, d'acheter cette protection efficace et nécessaire, de quelques flatteries; encore faut-il savoir les interpréter à leur date, et ne pas oublier qu'elles s'adressaient à un roi victorieux, en qui s'incarnait l'idée de patrie.

IV. — **Le public du dix-septième siècle.**

Si la littérature classique est exclusivement mondaine. — Taine a dit : « Notre littérature classique tout entière est une littérature mondaine, née du monde et faite pour le monde. » Ce jugement est trop absolu, mais il contient une grande part de vérité. En effet, tous les écrivains, dans tous les genres, veulent plaire à la *société polie*. — La tragédie abandonne les libertés et les inégalités du drame, pour se réduire de plus en plus à un problème psychologique, et elle est presque toujours fondée sur l'amour, le sentiment le mieux compris. Souvent même, avec les tragiques inférieurs, cet amour n'est plus que de

la galanterie, plus *plaisante* encore. — La comédie s'applique de préférence à la peinture des ridicules de société; Molière est le « législateur des bienséances du monde ». — La poésie lyrique est réduite aux genres de société : pour l'épanouissement du sentiment individuel et passionné, il faut des lecteurs moins façonnés par l'esprit des salons, plus susceptibles de se laisser aller à des impressions toutes personnelles. — La satire a plus de succès, mais elle doit s'interdire toute violence. — La poésie didactique, élégante et spirituelle, convient encore au monde. — L'éloquence de la chaire brillera d'un vif éclat. — Le roman sera idéaliste, ou psychologique, et plein d'allusions. — Tous ces genres font appel à des sentiments communs, contiennent une morale générale, bannissent les théories, les cas, les exemples trop particuliers ou trop hardis. Ils usent d'un style mesuré et distingué. Ils relèvent du *goût* d'un petit nombre d'auditeurs et de lecteurs formant un même public.

Mais cette tendance à satisfaire le *monde* ne donne aux grands écrivains de ce temps aucun défaut sensible et ne *date* que fort peu leurs œuvres. Cela tient à la fois au génie des écrivains, et à l'intelligence d'un public homogène, mais formé d'éléments contradictoires, se corrigeant l'un par l'autre : la *cour* et la *ville*.

La cour. — C'est par politique, et pour briser à jamais toute velléité d'indépendance, que Louis XIV attire et retient à la cour une noblesse qui s'y ruine et qui attend tout de ses faveurs. Le pouvoir royal s'affermit; mais les forces vives du pays s'épuisent. Les lettres y gagnent momentanément le public le plus affiné qui fut jamais. Si la génération précédente a vu briller Mme de Rambouillet, Mme de Longueville, Mme de Chevreuse, Mme de Sablé, c'est le tour maintenant d'Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans, de Mme de la Fayette, de Mme de Sévigné, de Mme de Caylus, les femmes les plus intelligentes, les plus instruites, les plus sensibles. Les premières se mêlaient de politique et de controverses théologiques, les secondes furent femmes avant tout; c'est à elles et à leurs pareilles que l'on doit la supériorité de l'esprit français dans la conversation; c'est pour elles que les grands

écrivains furent tout ensemble spirituels et profonds.

Les courtisans groupés au Louvre ou à Versailles ne sont pas tous des fats ou des freluquets. Quelques-uns s'appellent Colbert, Louvois, de Lionne, Montausier, Saint-Simon, La Rochefoucauld, Condé, Turenne, Luxembourg, Vendôme... Je ne sache pas qu'il y ait eu, en aucun temps, pareil ensemble de grands seigneurs qui, par hérédité et par génie personnel, fussent plus capables de juger et d'encourager les lettres.

Et n'oubliez pas que, sous cette politesse exquise, s'agite encore et bouillonne le sang des Frondeurs ; que les tempéraments sont passionnés ; qu'on ne vit jamais pareil mélange de mœurs privées, rudes, presque grossières, et de manières polies. Nous sommes loin du raffinement de la fin du dix-huitième siècle, où les caractères comme les corps seront amollis par une civilisation trop corrompue. En 1660, il y a équilibre, et les courtisans de Versailles seront les conquérants de la Franche-Comté, de la Flandre, de l'Alsace, les vainqueurs de l'Europe pendant trente ans.

La bourgeoisie. — Il ne faut pas croire que la cour fut exclusivement juge des bons livres. En face de la *cour*, il y a la *ville*.

L'instruction s'était répandue dans la bourgeoisie. Tandis que la noblesse se ruinait au service du roi, les bourgeois faisaient fortune ; leurs enfants recevaient la meilleure éducation et sortaient fort lettrés des collèges de l'Université et des jésuites. On leur achetait un *office*, ou une *charge*. Devenus financiers, magistrats, hommes de lettres, ces bourgeois formaient une partie du public. Molière invoque souvent le témoignage du parterre. Et, chose curieuse, il ne l'oppose pas au goût de la *cour* (la vraie, non pas celle des *marquis turlupins*), mais, au contraire, il confond dans un même éloge ceux qui paient leur place un demi-louis d'or ou une pièce de quinze sols. Spectateurs ou lecteurs, ces bourgeois lettrés font le succès de Corneille, de Boileau, de Molière, de La Fontaine. Ils estiment le *bons sens* de Bossuet et la *logique* de Bourdaloue. Et comme ils sont plus érudits, en général, que les gens de cour, comme ils ont conservé un vieux

fonds de gauloiserie, au sens le plus favorable du mot, ils s'attachent de préférence à ce qu'il y a de plus sérieux et de plus national dans les œuvres des grands classiques.

Ainsi le public se compose de deux éléments qui s'équilibrent.

V. — Les arts et les sciences.

Les Arts. — L'architecture du dix-septième siècle, pour ne point valoir celle du moyen âge et de la Renaissance, n'en a pas moins un caractère très original : elle a surtout de la noblesse et de l'harmonie. La colonnade du Louvre, construite par Claude Perrault (1666-1670); le château de Versailles, par Hardouin Mansart (1670-1682) ; l'hôtel des Invalides, par Libéral Bruand (1671-1675), et beaucoup d'autres monuments civils en imposent par leurs dimensions et charment l'œil par leur majestueuse élégance. — L'art religieux est moins heureux; le style *jésuite* (imité de l'église du Gesu, à Rome) est une fâcheuse nouveauté. On peut louer, par contre, le dôme du Val-de-Grâce et le dôme des Invalides.

Dans la sculpture, même goût pour la noblesse des attitudes et l'élégance des accessoires. Sauf Pierre Puget (1622-1694), Girardon (1628-1675) et Coysevox (1640-1720), qui ont du génie, les autres sculpteurs, comme Nicolas et Guillaume Coustou, sacrifient trop au goût *théâtral.*

Ce goût est encore plus sensible dans la peinture. — Mettons à part, cependant, les peintres de la première moitié du siècle, plus simples et plus vrais : Nicolas Poussin (1594-1665), Claude Lorrain (1600-1682), Eustache Le Sueur (1616-1655). Les deux premiers se sont formés à l'école des maîtres italiens ; le dernier est le plus sincèrement religieux de tous nos peintres. A part, également, le peintre janséniste Philippe de Champagne, dont les portraits sont à la fois d'un artiste accompli et d'un penseur. Mais la vraie « peinture Louis XIV » est celle de Le Brun (1619-1690) et de Mignard (1610-1695). Lebrun, qui exerça sur tous les peintres de son temps une sorte de tyrannie, est surtout célèbre pour ses *Batailles d'Alexandre*,

dont la pompe ne doit pas nous faire oublier les qualités de dessin et de coloris. Mignard, plus personnel, a subi davantage l'influence italienne; il a plus de grâce que Lebrun, mais aussi un certain *maniérisme*. Citons encore d'admirables portraitistes, comme Largillière et Rigaud (1).

Les sciences. — Un certain nombre de grandes découvertes ont été faites au dix-septième siècle. Descartes applique l'algèbre à la géométrie. En astronomie, c'est l'époque de Képler, de Galilée, de Newton : avec eux, toutes les lois essentielles sont trouvées, en particulier la *gravitation universelle*. On mesure le *méridien terrestre* (1670) ; on établit des *cartes célestes*, et grâce au perfectionnement du télescope, on arrive à découvrir et à classer un plus grand nombre de planètes et d'étoiles. L'Observatoire est bâti en 1671.

La physique progresse également avec les expériences de Torricelli, reprises en France par Pascal (1648) ; on invente la machine pneumatique, on trouve le principe de la machine à vapeur (Denis Papin, 1682).

Dans les sciences naturelles, il faut citer le nom de Tournefort (1656-1708), savant botaniste ; — en médecine, Harvey, qui découvrit, en 1619, la circulation du sang, etc.

Bref, le dix-septième siècle n'a pas été moins grand par son essor scientifique que par ses chefs-d'œuvre littéraires. Mais il faut avouer que le mouvement se fait en grande partie à l'étranger.

VI. — Les influences extrinsèques.

Parmi les influences historiques et sociales qui se sont exercées sur les écrivains et qui ont pu modifier, à de certains moments, leurs idées et leur style, il faut citer :

1° *Les querelles religieuses*, jansénisme, quiétisme, persécution des protestants. Chez les plus grands écrivains, on en sent le contre-coup. Non seulement Bossuet, Pascal, Fénelon, mais Racine et Boileau sont fortement influencés par les affaires religieuses.

(1) Cf. Roger Peyre, *Histoire générale des Beaux-Arts*. Paris, Delagrave.

2° *Les revers et la misère de la fin du règne.* — On ne comprend ni Fénelon, ni La Bruyère, si l'on n'y sent un douloureux écho de la décadence du grand siècle. A plus forte raison, Saint-Simon.

3° *Les littératures étrangères.* — La littérature italienne, avec le cavalier Marin et les auteurs de pastorales (le Tasse, Guarini), influence la première moitié du dix-septième siècle. Corneille et ses contemporains imitent la littérature dramatique des Espagnols, qui jetait alors son plus vif éclat (Cervantès est mort en 1616 ; Guilhen de Castro, en 1630 ; Lope de Véga, en 1635 ; Alarcon, en 1639 ; Tirso de Molina, en 1648 ; Caldéron, en 1681). Le théâtre comique continuera d'imiter les Espagnols jusqu'à la fin du siècle. — Mais d'une manière générale, à partir de 1660, la France s'affranchit de toutes les littératures étrangères. Molière avait commencé par l'imitation italienne, mais (sauf un retour à l'Espagne avec *Don Juan*) il est français. La Fontaine traduit d'abord Boccace et l'Arioste; mais, dans ses *Fables*, il n'est plus disciple que des anciens. Ni Racine, ni Boileau, ni aucun de nos grands prosateurs ne s'inspirent de l'étranger. Rien ne prouve mieux à quel point notre génie national prenait possession de lui-même.

Et cependant, en Angleterre, Shakespeare était mort en 1616, — Bacon, en 1628 ; — Milton publiait son *Paradis perdu* en 1667, — Dryden, ses tragédies et ses ouvrages de critique, et mourait en 1700, — Locke donnait en 1690 son *Essai sur l'entendement humain*. Mais c'est au dix-huitième seulement que tous ces grands écrivains anglais devaient pénétrer dans notre pays.

CHAPITRE II

LA RÉFORME DE LA POÉSIE

MALHERBE – SES DISCIPLES SES ADVERSAIRES

Sommaire : 1° Vers 1600, on est fatigué de la poésie trop érudite et trop fantaisiste des disciples de Ronsard. Le public est disposé à bien accueillir une poésie plus raisonnable et plus simple.

2° *Malherbe* (1555-1628) commence par imiter Ronsard et les Italiens, puis dégage son originalité dans ses *Stances à du Périer*, ses *odes* à Marie de Médicis, à Henri IV et à Louis XIII.— Il *réforme* la poésie, en réagissant contre l'imitation exagérée des anciens, en imposant l'usage de la pure langue française de Paris, en réglant la versification. — Son influence est due à la concordance de son énergique talent avec les aspirations de ses contemporains.

3° Ses vrais disciples seront les poètes de la période *classique* (1660-1685); parmi ses disciples immédiats, *Racan* et *Maynard*.

4° Malherbe a des adversaires, dont les plus célèbres sont : — *Vauquelin de la Fresnaye*, auteur d'un *Art poétique* (1605), — *Desportes*, — *Bertaut*, — *Mathurin Régnier* (1573-1613), auteur de remarquables satires, d'une observation pénétrante, d'un style pittoresque et vigoureux ; il attaque Malherbe dans sa neuvième satire dédiée à N. Rapin, — *Théophile de Viau* (1590-1626), *lyrique* très personnel, — *Saint-Amant*, — *Cyrano de Bergerac*.

Ronsard et la Pléiade avaient déjà *réformé* la poésie. Pourquoi Malherbe dut-il la réformer encore, et pourquoi cette seconde réforme a-t-elle été plus durable que la première ?

État de la poésie française vers 1600. — Nous avons vu ce qu'il y avait, dans les idées et les œuvres de Ronsard, de *raisonnable* et de conforme au génie français, et aussi ce qu'il y avait de caduc. Une belle ordonnance, de la force et de la précision, de l'éloquence, du goût pour les idées générales retrouvées chez les anciens et pour le symbolisme mythologique, mais aussi une imitation trop

scolaire des Grecs et des Latins, une affectation tout italienne, une langue composite souvent inintelligible aux gens du monde. Au fond, trop emporté par son génie propre, Ronsard avait fait violence à l'esprit et à la langue française. Ses disciples, les d'Aubigné, les du Bartas avaient exagéré ses défauts. Il en résultait, dans le public, une certaine fatigue qui tourna vite à l'indifférence. De là, le succès de poètes de second ordre comme Desportes et Bertaut, où l'on se plaisait à retrouver des qualités et peut-être des insuffisances toutes françaises. On tendait alors, dans les idées comme dans la politique, à l'unité et à la règle. Vienne un homme de grand talent, capable de réaliser dans la poésie les mêmes aspirations, il était sûr de plaire. Cet homme, servi par les circonstances, et qui doit sa notoriété beaucoup moins à la valeur intrinsèque de ses œuvres qu'à leur opportunité, ce fut Malherbe.

I. — Malherbe (1555-1628).

Vie et caractère. — François de Malherbe appartenait à une famille normande ; son père était conseiller au présidial de Caen, et c'est dans cette ville que naquit, en 1555, François, l'aîné de neuf enfants. Après des études de droit qu'il compléta dans des universités étrangères (Heidelberg, Bâle), il quitta la robe pour l'épée, comme le Dorante de Corneille, et s'attacha à la personne de Henri d'Angoulême, grand-prieur de France, lieutenant du gouverneur de Provence. On sait peu de chose sur cette partie de sa vie. A l'entendre, car ce Normand s'est vanté comme un Gascon, Malherbe se serait brillamment comporté pendant les guerres de religion ; et la chose est possible. Il se maria, à Aix, en 1581, avec la fille d'un magistrat, Madeleine de Coriolis ; de ce mariage, il eut trois enfants, dont deux moururent jeunes ; son dernier fils, Marc-Antoine, fut tué en duel, et Malherbe, alors âgé de soixante et onze ans, demanda vainement satisfaction ou vengeance.

En 1605, Malherbe vint à Paris ; il avait été recommandé à Henri IV par le cardinal du Perron. Celui-ci aurait dit au roi « qu'il ne fallait plus que qui que ce soit se mêlât

de vers après un gentilhomme de Normandie, établi en Provence, nommé Malherbe, qui avait porté la poésie française à un si haut point que personne n'en pouvait jamais approcher ». Malherbe avait fait dès cette époque beaucoup de vers, les uns franchement détestables et dans le plus mauvais goût de Ronsard, les autres mêlés de bon et de mauvais (*les Larmes de saint Pierre*, 1587), d'autres enfin où son talent mâle et sa langue claire se montraient déjà (*Ode à Marie de Médicis pour sa bienvenue en France*, 1600; *Stances à du Périer sur la mort de sa fille*, 1601). Il présenta à Henri IV sa belle *Prière pour le roi Henri le Grand, allant en Limousin* (1605) ; le roi, sans l'attacher directement à sa personne, le *donna* à son premier gentilhomme de la chambre, M. de Bellegarde.

Voilà Malherbe devenu presque poète officiel. Il compose pour Henri IV quelques belles odes (*Sur l'attentat du Pont-Neuf*, 1606), mais aussi beaucoup de *stances*, de *sonnets* et de *chansons*, qui nous révèlent en lui un servile courtisan. Et c'est le moment d'avouer que ce Malherbe, dont les portraits ont une si belle allure, dont les vers sonnent si fièrement, paraît avoir eu le caractère le moins chevaleresque, tout au moins du jour où il considéra la poésie comme un « moyen de parvenir ». Il n'estimait pas son talent ; il disait « qu'un bon poète n'est pas plus utile à l'État qu'un bon joueur de quilles ». Il adula dans ses vers tous les personnages puissants, et les renia ou s'en écarta prudemment dès qu'il les sentit en disgrâce : ainsi fit-il pour le maréchal d'Ancre, pour le duc de Luynes, et pour Marie de Médicis elle-même. Celle-ci, après la mort de Henri IV, et Louis XIII se firent les protecteurs généreux du poète. Malherbe écrit pour la régente et pour son fils ses plus belles pièces : *Ode à la reine Marie de Médicis sur les heureux succès de sa régence* (1610), *Ode au roi Louis XIII allant châtier les Rochellois* (1627).

Nous savons, grâce à son intéressante correspondance avec son ami Peiresc (publiée en 1822), comment Malherbe a passé son temps, entre la cour, les Muses et ses disciples, pendant son long séjour à Paris. Il ne fit que deux voyages en Provence, où Mme de Malherbe était restée. Racan nous apprend qu'il occupait une modeste

chambre meublée, où il n'avait que sept à huit chaises; c'est là qu'il réunissait ses disciples : Colomby, Maynard, Racan, de Monstier, Yvrande, etc. A ceux qui arrivaient trop tard, il criait à travers la porte : « Attendez, il n'y a plus de chaises ! » Ses boutades sont célèbres. Il disait à Desportes : « Votre potage vaut mieux que vos vers. » Au confesseur qui, à son lit de mort, l'entretenait de la vie future : « Ne m'en parlez plus, votre mauvais style m'en dégoûte. » Près d'expirer, il reprenait vivement sa garde-malade, voulant « défendre jusqu'au dernier soupir la pureté de la langue française ». Il mourut le 16 octobre 1628.

La réforme de Malherbe. — On est un peu surpris, quand on étudie la *poétique* de Malherbe, d'y trouver surtout des préceptes négatifs. En effet, Malherbe ne fait que réagir contre la Pléiade, et ramener la poésie française à ses qualités essentiellement nationales. Sur la versification seulement, il donne quelques préceptes positifs. On sait qu'il avait biffé d'un bout à l'autre un exemplaire de Ronsard; on possède un exemplaire de Desportes annoté de sa main ; mais nous n'avons de lui ni *poétique* écrite, ni grammaire. Il faut nous en rapporter, pour sa réforme, aux traditions, aux anecdotes, et surtout à ses vers.

1° Pour le *fond* même de la poésie, Malherbe réagit contre l'*imitation exagérée des anciens*. Sans doute, il les connait et les pratique, et lui-même il a fait des traductions en prose de Tite-Live (XXIIIe livre) et de Sénèque (*Questions naturelles*). Mais il veut qu'on leur emprunte des idées générales, des *lieux communs* ; jamais de ces détails techniques, *datés*, qui rendent la poésie inaccessible aux « honnêtes gens ». D'ailleurs il se défie des Grecs, et va d'instinct vers les Latins, plus raisonnables, plus en conformité avec le génie français. Sans proscrire complètement la mythologie, dont il a usé lui-même, il ne lui demande que quelques ornements (comparaisons, métaphores). — Il proteste également contre l'*italianisme*, qui continuait à affadir et à obscurcir la poésie, et il lutta de toutes ses forces contre l'influence du fameux *cavalier Marin*, son rival dans la faveur de Marie de Médicis. — Bref, Malherbe est pour le bon sens, la *raison*, les idées

communes, les sujets d'actualité, contre la fantaisie, l'imagination, le symbolisme, les fictions.

2° *Le style et la langue.* — Malherbe obligeait ses disciples et s'obligeait lui-même à travailler lentement et à « faire difficilement des vers faciles ». Il usa, dit-on, une rame de papier pour écrire une strophe; peu importe si la strophe est belle. C'est la théorie reprise et confirmée par Boileau, et par l'exemple des plus grands classiques. — Régnier protestait; il voulait qu'on laissât « courir la plume où la verve l'emporte »; il disait : « Jamais un bon esprit ne fait rien qu'aisément »; il raillait Malherbe, « froid à l'imaginer ». La théorie de Malherbe n'en est pas moins celle des plus grands artistes, chez qui l'inspiration ne détruit pas le sens critique. Ainsi logique, clarté, propriété sévère, voilà pour le style. — La langue doit être *purement française*. Malherbe avait à combattre : le *pédantisme*, l'*italianisme*, enfin, l'invasion du dialecte *français* par les dialectes provinciaux. De là le sens profond de cette boutade : « Les crocheteurs du Port-au-Foin sont nos maîtres en fait de langage. » Il voulait dire non pas : nous devons parler comme les crocheteurs ; mais : pour juger de la qualité exclusivement *française* d'un terme, il faut s'assurer que le mot fait partie du vieux fonds populaire, et qu'il est en usage chez ceux qui n'ont ni le pédantisme des érudits, ni le snobisme du grand monde. S'il adoptait le *vocabulaire* des crocheteurs, il était, en syntaxe, un puriste intransigeant, et s'en rapportait, avant Vaugelas, au *bon usage*.

3° *La versification.* — Malherbe régularisa et disciplina l'alexandrin, en exigeant une césure (principale ou secondaire) après le sixième pied; en proscrivant *l'enjambement*, qui peut nuire au rythme général d'une suite de vers; en défendant l'*hiatus* (rencontre d'une voyelle finale et d'une voyelle initiale).

D'autre part, il était sévère pour la *rime* ; il la voulait sinon toujours *riche*, du moins assez difficile pour être un frein à la rédaction trop rapide. Ainsi, il veut la *consonne d'appui* pour les participes en *é* (les verbes en *er* formant les trois quarts de la conjugaison française, le poète aurait à sa disposition un trop grand nombre de rimes faci-

les); — il interdit de faire rimer un simple avec un composé (*père, grand-père*), ou des mots de sens trop voisin (*père, mère*)

Influence de Malherbe. — Il faut se garder d'attribuer à Malherbe une influence *personnelle*, comme le fut celle de Ronsard. Mais précisément parce qu'il avait moins de génie, et parce qu'il ne formulait guère que les tendances de l'esprit français, son œuvre s'est moins vite démodée, et son influence fut plus durable. Boileau (qui d'ailleurs, on doit bien le remarquer, ne loue en lui que des qualités de *forme*) n'exagère pas quand il dit : *Tout reconnut ses lois*... Il exprime un fait. La clarté, la raison, l'ordre, la pureté et la propriété de la langue, la solide harmonie des vers, bref tout ce que nous louons en Racine, Molière, et dans leurs imitateurs, trouve sa première ébauche en Malherbe. Bien entendu, à ces qualités très générales et presque négatives, chacun a ajouté celles de son génie propre, Malherbe fut comme un *maître* de dessin et de perspective, dont les élèves deviennent un jour de grands peintres.

Faut-il admettre, d'ailleurs, qu'il a « coupé la gorge à la poésie » ? Comme si l'influence d'un homme, et qui n'a que du talent, pouvait empêcher de se développer un grand génie lyrique, s'il s'en fût présenté un ! Mais ce qui n'est pas vrai de Malherbe l'est de la société du dix-septième siècle. Un génie lyrique, indépendant, ne pouvait y trouver ni des éléments de poésie, ni surtout des lecteurs préparés. Il y a là comme une question de *saison*.

II. — Disciples de Malherbe.

« Parmi les disciples de Malherbe, ceux qui lui font le plus d'honneur, dit très judicieusement Petit de Julleville, sont ceux qu'il n'a jamais connus : les grands écrivains de la seconde moitié du dix-septième siècle, qui tous, poètes ou prosateurs, ont reconnu sa maîtrise et suivi indirectement sa discipline (1). » On cite cependant quelques-uns de ses élèves immédiats : Racan et Maynard.

(1) *Histoire de la litt. fr.* (JULLEVILLE, Colin), t. IV, p. 15.

Honorat de Bueil, seigneur de Racan (1589-1670), a survécu assez longtemps à son maître pour voir le triomphe presque absolu de ses doctrines. Il était cousin du duc de Bellegarde, protecteur de Malherbe. Officier, puis gentilhomme campagnard, retiré dans son château de la Roche-Racan, en Touraine, il mena la vie large et aisée d'un « honnête homme » qui fait des vers simplement pour se divertir. Nous signalons plus loin sa pastorale dramatique, *les Bergeries*, jouée en 1618. Il publia des *odes*, des *psaumes* et des *stances*, où l'on découvre un sincère sentiment de la nature et une douce mélancolie. Ses vers ont une souplesse harmonieuse et un peu molle.

François Maynard (1582-1646) était, au dire de Malherbe, celui de ses disciples qui faisait le mieux les vers. Ses *épigrammes* sont aisées et spirituelles : dans ses *odes*, on rencontre des pensées fines, délicates sans préciosité, et parfois, comme dans *la Belle Vieille*, des sentiments d'une profondeur touchante. C'est un versificateur d'une aisance vraiment française; la rime lui donne de la précision sans jamais lui causer de gène.

III. — Adversaires de Malherbe.

Nous n'avons point à nous arrêter aux autres disciples de Malherbe. Mais il nous faut considérer le parti adverse, celui de Ronsard, qui n'avait point désarmé, et qui, aux yeux mêmes du public, était le plus nombreux et le plus puissant. « La littérature de 1600 à 1630, dit M. Faguet, fut une littérature romantique, et particulièrement la poésie fut une poésie romantique, où dominaient l'imagination, le caprice et la fantaisie, parfois désordonnée. Au milieu d'elle, Malherbe est un isolé, à peine suivi d'un ou deux disciples, eux-mêmes assez indépendants, et chose curieuse, qui se produit quelquefois en littérature, il a formé une école, et très grande, mais quarante années environ après sa mort (1). »

Ce groupe de *ronsardisants* se compose essentiellement des poètes suivants: VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, DES-

(1) EM. FAGUET, *Hist. de la litt. fr.* (Plon) II, 2.

PORTES, BERTAUT, D'AUBIGNÉ (déjà étudié, mort seulement en 1630), MATHURIN RÉGNIER, THÉOPHILE DE VIAU, SAINT-AMANT, CYRANO DE BERGERAC. Il faudrait y rattacher SCARRON ; mais nous le retrouverons en étudiant la comédie et le roman.

Vauquelin de la Fresnaye (1535-1607) apparaît, à la fin du seizième siècle, comme une première ébauche de Racan, à la fois par son caractère, sa vie campagnarde, et le sujet de ses *Foresteries* et de ses *Idillies*. Son ouvrage le plus remarquable est un *Art poétique* (1605) dans lequel, tout en exposant des principes inspirés de Ronsard, Vauquelin annonce une poésie plus naturelle et plus sage.

Desportes (1546-1606) fut comblé de biens et d'honneurs par Henri III et par Henri IV. Très bien renté, il était fort généreux à l'égard des gens de lettres qu'il recevait et hébergeait dans sa maison de campagne de Vanves. Il était l'oncle de Mathurin Régnier. Desportes est le vrai précurseur de Malherbe, qui pourtant ne l'estimait guère. Il se distingue par une certaine netteté de pensée, de style et de versification ; et, grand admirateur de Ronsard, il se rattacherait plutôt à ce qu'il y a de meilleur chez Marot. Sa langue est pure ; et s'il imite l'esprit italien, il écrit toujours en français.

Bertaut (1570-1611) fut premier aumônier de Marie de Médicis, et évêque de Séez. Il a composé des cantiques, des élégies, des épîtres. Il a plus de délicatesse et de sentiment que Desportes, et quelques-unes de ses pièces ont une profondeur mélancolique assez rare à cette époque. On citera toujours de lui quelques belles strophes (1).

Mathurin Régnier (1573-1613). — Neveu de Desportes, Régnier fut dès son enfance destiné à l'Église ; on espérait faire passer sur sa tête une des riches abbayes de son oncle. En 1587, il fut attaché à la personne du cardinal de Joyeuse, qu'il accompagna dans ses fréquents voyages à Rome. Mais il ne sut pas, on ignore pour quelle raison, plaire à son puissant maître, et il revint à Paris où il semble avoir mené une vie assez vagabonde. A la mort de

(1) Cf. BRUNETIÈRE, *Hist. de la litt. fr. classique* (Delagrave), t. I.

son oncle, il n'hérita d'aucun de ses bénéfices; il finit seulement, grâce au marquis de Cœuvres, par obtenir une pension de deux mille livres sur l'abbaye des Vaux de Cernay, et plus tard un canonicat, à Chartres (1609). Une mort prématurée l'empêcha de jouir longtemps d'un repos pendant lequel il eût peut-être mûri jusqu'à la perfection ses dons naturels pour la poésie.

Les satires de Régnier. — Régnier a composé seize satires, dont les principales sont : II. *Les poètes* (très piquant tableau de la vie du poète, telle qu'elle est, et telle que la voudrait Régnier. Cette satire abonde en vers pittoresques ; elle est essentielle pour la connaissance du *monde littéraire* de ce temps, et pour les théories de Régnier). — III. *La Vie de Cour* (à comparer avec le *Poète courtisan* de J. du Bellay). — VI. L'*Honneur* (contre le *point d'honneur*). — VIII. L'*Importun* ou le *Fâcheux* (imitée d'Horace). — IX. A *Nicolas Rapin* (contre Malherbe). — X. *Le Souper ridicule* (à comparer avec Boileau). — XII. *Son Apologie* (théorie de la satire, à comparer avec Boileau). — XIII. *Macette* ou l'*hypocrite*. — XV. *Le Poète malgré soi* (Régnier définit sa manière d'écrire, toute de verve, et son esprit incapable de déguiser la vérité. A comparer avec Boileau).

Originalité de Régnier. — Les maîtres de Régnier satirique sont nombreux. Ce sont d'abord, non pas qu'il les ait tous connus, mais par une sorte d'hérédité mystérieuse, les poètes *gaulois* du moyen âge, depuis Jean de Meun et les auteurs de fabliaux jusqu'à Villon ; Marot, dont il a souvent la finesse naïve, qui, dans ses *coq-à-l'âne*, avait donné quelques bons passages de vraie satire ; du Bellay, qui a le premier composé (*le Poète courtisan*) une *satire* dans la forme qui devait rester classique jusqu'au dix-neuvième siècle ; et surtout des poètes italiens qu'il a étudiés à Rome, pendant les huit années qu'il y séjourna : à quel point il est redevable aux Italiens, nous le savons aujourd'hui par M. J. Vianey (1). Mais ces modèles étaient à la disposition de tous. Régnier n'en profita et n'en tira ses propres satires, si originales, que grâce à des dons particuliers : une singulière faculté d'observation déve-

(1) J. Vianey, *Mathurin Régnier* (Hachette), 1896.

loppée dès l'enfance, dit-il, par son père ; un sens du pittoresque et du réel qu'aucun poète n'avait possédé depuis Villon, si ce n'est Rabelais; une verve drue et copieuse, qui forme contraste avec la sécheresse de Malherbe.

Il ne faut pas chercher dans les satires de Régnier une *philosophie*, ni même une *morale*; tout au plus est-ce la morale d'Horace, qui condamne, au nom du ridicule, certains vices tout extérieurs, — sauf dans le portrait de Macette. — Ainsi, dans la satire III : le portrait du courtisan, dont les détails sont si piquants et semblent autant d'indications pour une estampe ou pour un rôle de théâtre; — dans la satire X (*Repas ridicule*), le portrait du pédant crasseux, un peu forcé sans doute, comme une estampe de Callot, mais si haut en relief, et inoubliable; — dans la satire XIII, le fameux portrait de Macette, l'hypocrite; c'est le chef-d'œuvre de Régnier ; ici l'analyse morale fait corps avec la description physique, et cette sœur aînée de Tartufe est une création de génie.

Régnier critique littéraire. — Mais il y a toute une partie *littéraire* et *critique* dans Régnier. Sans parler de certains traits semés çà et là, la satire IX, à Rapin, est un procès en règle contre Malherbe et son école. Régnier représente, en effet, la libre tradition française, celle de la poésie individuelle et fantaisiste : et voilà pourquoi il est à la fois le disciple de Villon et celui de Ronsard. Les attaques de Régnier portent sur deux points essentiels : Malherbe, *faible d'invention*, froid à *l'imaginer*, refuse au poète le droit de se laisser aller *où la verve l'emporte* : et, en second lieu, Malherbe cherche de puériles chicanes de langue et de métrique à des écrivains comme Ronsard, du Bellay, Desportes, qui sont poètes au vrai sens du mot. Quant à lui, Malherbe, ce n'est qu'un grammairien, qu'un *regratteur* de syllabes. Si d'ailleurs Régnier reproche à Malherbe, de vouloir *parler comme à Saint-Jean parlent les crocheteurs*, alors que lui, Régnier, il est encore plus trivial dans son langage, cela tient à ce que, dans cette accusation, il implique évidemment celle de *prosaïsme voulu* plutôt que celle de vulgarité ; et c'est encore une revendication en faveur de la liberté du poète, qui doit pouvoir, à son gré et selon ses sujets, user de tous

les vocabulaires et de tous les styles. On peut comparer, à la même époque, la protestation de Mlle de Gournay.

Style de Régnier. — Pour lui, Régnier, il est excellent écrivain, en ce sens que, depuis Rabelais, on n'avait pas eu d'exemple d'un vocabulaire aussi riche, aussi pittoresque, où le mot fasse à ce point image et tableau. Régnier a connu, comme Malherbe, et, en un sens, mieux que lui, la valeur du *mot mis en sa place*. Il dialogue à merveille comme un poète comique. Il compose un *couplet* (celui de Macette, par exemple) comme Molière. Et, quand la verve ou la colère le soutiennent, il va jusqu'à l'éloquence, celle d'un d'Aubigné. Mais quand il veut raisonner, ou définir, ou moraliser, sa syntaxe est lourde et embarrassée. On voit qu'il n'a pas eu le courage, ou le talent, de se corriger.

Théophile de Viau (1590-1626) eut une vie très agitée et très malheureuse. Suspect de *libertinage*, soupçonné d'être l'auteur de poésies impies, il fut emprisonné, exilé, et mourut jeune. Il eut de son vivant, et quelques années après sa mort, une très grande réputation. On verra plus loin que sa tragédie de *Pyrame et Thisbé* (1617) fut fort applaudie. Mais il est surtout remarquable par des *odes* et des *élégies* où il se montre, plus qu'aucun autre poète de son temps, un véritable *lyrique*. On citera toujours *le Matin* et *la Solitude*, pour le sentiment exquis de la nature, et pour l'impression toute personnelle qui s'en dégage. Ses vers d'amour nous paraissent d'une singulière sincérité, au milieu de la poésie galante et fade de ce temps. Théophile écrivait, d'ailleurs, avec une facilité tantôt heureuse, tantôt négligée. Il a dit, contre Malherbe : *Jamais un bon esprit ne fait rien qu'aisément*. « C'était, dit M. Faguet, un beau génie poétique très mal réglé et avec des incartades. Il était plein d'imagination et d'esprit (1). »

Saint-Amant (1594-1661) est à jamais compromis par quelques vers de Boileau. Et peut-être eût-il mieux fait de ne pas écrire son grand poème de *Moïse*. Ses poésies lyriques et élégiaques n'en seraient que plus connues et plus estimées ; c'est là qu'il est tout entier, avec beaucoup de relief, de

(1) *Hist. de la litt. française* (Plon), t. II. p. 23.

réalisme, de sens exact de la nature. Lui aussi, il a écrit une *Solitude*, d'un coloris plus relevé que celle de Théophile ; une autre pièce intitulée, *le Contemplateur*, est digne d'être citée et retenue.

Cyrano de Bergerac (1613-1655) est le type achevé de l'indépendant, du *grotesque*. Doué d'une vive et fantasque imagination, plein de mauvais goût et d'inventions amusantes, ayant atteint, dans son *Agrippine* (1653) la force tragique, et dans son *Pédant joué* (1654) la force comique, Cyrano est surtout célèbre par son *Histoire comique des États de la Lune et du Soleil*, où il se montre précurseur de Swift. « Cyrano est intéressant pour l'histoire littéraire, dit M. Faguet, parce qu'il représente, plus que les hommes de cette époque, une tendance qu'ils ont eue à peu près tous, une tendance philosophique, matérialiste ou naturaliste, comme on voudra, très analogue à celle du dix-huitième siècle (1). »

Nous retrouverons, en parlant de l'état de la poésie au moment où Boileau commence à écrire ses satires (1660), quelques poètes burlesques ou précieux qui sont les continuateurs de cette première génération. Il suffit ici que l'on voie bien à quel point Malherbe fut d'abord réfuté ou méconnu, et par des poètes qui, la plupart, avaient plus de génie que lui. Son triomphe définitif, vers 1660, n'en sera que plus significatif.

BIBLIOGRAPHIE

MALHERBE, *Œuvres complètes* (éd. des Grands Écrivains de la France), Paris, Hachette.
PETIT DE JULLEVILLE (Colin), t IV, chap. I.
BRUNETIÈRE, *Études critiques*, t. V, Hachette, 1891.
L. ARNOULD, *Racan*, Colin, 1897.
RÉGNIER, *Œuvres*, éd. Viollet-Le-Duc, 1853.
J. VIANEY, *Mathurin Régnier*, Hachette, 1896.
Sur *Théophile* et *Saint-Amant*, E. FAGUET, *Revue des cours*, 1895.

(1) E. FAGUET, *loc. cit.*, p. 28.

CHAPITRE III

LES INFLUENCES PHILOSOPHIQUES ET SOCIALES

DESCARTES. — L'ACADÉMIE. — L'HOTEL DE RAMBOUILLET

Sommaire : Plusieurs influences se combinent pour former la littérature classique. — 1° *Descartes* (1596-1650) par le *Discours de la méthode* (1637) renouvelle la philosophie, en y introduisant la méthode des Sciences mathématiques. Il apprend à ses contemporains à se servir de leur *raison*. Le premier, il écrit en *français* sur un sujet philosophique. Son influence personnelle sur le classicisme ne doit pas être exagérée ; mais il contribue à déterminer les caractères essentiels du génie français pendant cette période.

2° *L'Académie française* est sortie des réunions littéraires qui se tenaient chez Conrart. Richelieu organise l'Académie, qui travaille à un *Dictionnaire* de l'usage, paru en 1694, et qui commence à juger les ouvrages nouveaux (*le Cid*). L'Académie est un salon où se réunissent et où s'instruisent mutuellement les gens de lettres et les grands seigneurs.

3° *L'Hôtel de Rambouillet*. Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet, reçoit chez elle, de 1618 à 1660, la société la plus distinguée et les plus célèbres écrivains. Elle apprend à ses contemporains la *politesse* des manières et du langage. Cette politesse dégénère en *préciosité*, surtout chez Mlle de Scudéry et dans les salons de province.

4° *Balzac* (1594-1654) écrit de Rome ou de son château des *Lettres* sur des sujets de morale ou de littérature. Il est *éloquent* et peu naturel ; mais il a de la *gravité* et du *nombre*.

5° *Voiture* (1598-1648) est pendant vingt ans « l'âme du rond » à l'Hôtel de Rambouillet. Il a, pour amuser cette société, autant d'imagination que de talent. Ses *Lettres* sont piquantes et souvent maniérées ; ses vers ont de l'aisance et de l'esprit.

6° *Vaugelas* travaille au *Dictionnaire de l'Académie*, et publie en 1647 ses *Remarques sur la langue française*.

Bien des forces, en apparence contradictoires, s'unirent pour former le classicisme : la philosophie, le goût littéraire, le monde. Il en résultera une harmonie tout à fait propre au dix-septième siècle, qui sut réunir, dans ses chefs-d'œuvre, la profondeur, la méthode, la pureté de la langue, l'élégance et la clarté.

I. — Descartes (1596-1650).

Vie. — René Descartes est né à La Haye, entre Tours et Poitiers (1), en 1596, d'une famille noble. Il fut mis au collège de La Flèche, chez les jésuites ; et l'on connaît les pages du *Discours de la méthode* où il a parlé de ses maîtres, auxquels il témoigna toujours de la reconnaissance et du respect, quoiqu'il ait fait la critique de leur enseignement. Descartes vient ensuite à Paris, étudie le droit; puis il veut consulter le « grand livre du monde », et, pour voyager, il s'engage d'abord dans l'armée du prince Maurice de Nassau, en Hollande, puis dans celle du duc de Bavière; et il prend part à la guerre de Trente Ans. C'est pendant sa première campagne, en 1619, qu'arrêté au commencement de l'hiver dans un *poêle* (appartement chauffé par un poêle), il médita si profondément sur les sources et sur l'objet de nos connaissances, qu'il découvrit les principes de sa méthode, et l'application de l'algèbre à la géométrie. On le voit ensuite à Ulm, à Prague, bon soldat, mais toujours préoccupé de science et de philosophie. Il quitte le service se rend à Rome (1623), et revient à Paris, où il essaye de se dérober au monde; mais bientôt il prend part à des conférences de savants dans lesquelles il fait une vive impression. Puis il va s'établir en Hollande (1629), d'abord à Franeker, dans la Frise, puis dans différentes villes (2). C'est là qu'il écrit le *Discours de la méthode* (1637), les *Méditations* (1641), le *Traité des passions* (1649). Ce dernier ouvrage était dédié à la princesse Elisabeth, fille de Frédéric V, roi de Bohême. Il céda enfin aux offres de la reine

(1) On dit aujourd'hui *La Haye-Descartes*.
(2) Lire sa lettre à Balzac sur la *solitude des grandes villes*, dans les *Lettres du dix-septième siècle*, de M. G. Lanson, p. 39.

Christine de Suède, qui l'attira à Stockholm. Il ne tarda pas à y mourir, le 11 février 1650; son corps fut rapporté en France en 1667.

Le Discours de la méthode (1637). — Descartes fut d'abord, comme Pascal, un mathématicien; il acquit par la pratique des sciences pures la rigueur de l'esprit, une confiance absolue dans la raison, un besoin d'*évidence* et de clarté qui sont les principes de sa réforme philosophique. — Aussi son originalité consiste-t-elle à rejeter l'*autorité*, et à repousser le *syllogisme*, méthode de raisonnement qui est tout au plus susceptible de démontrer la vérité déjà admise et qui est incapable de nous en faire découvrir d'autres. Descartes veut que nous raisonnions avec notre *bon sens*, c'est-à-dire avec notre *raison*, « la chose du monde la mieux partagée », mais aussi celle dont nous savons le moins faire usage, faute d'une méthode. Il va donc dans son *Discours* nous apprendre à raisonner, au moyen de l'*analyse* et de la *synthèse*.

Voici quelles sont les quatre règles de la *méthode* de Descartes :

1° « Ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse *évidemment* telle ... » C'est le *critérium* de l'*évidence* substitué à celui de l'*autorité*. Toute une partie de la philosophie moderne en dérive. Mais encore faut-il savoir chercher et reconnaître les caractères distinctifs de cette évidence; et c'est ici que Descartes fait intervenir la méthode mathématique de l'*analyse*, qui est sa seconde règle :

2° « Diviser chacune des difficultés en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre. » Ainsi procèdent les mathématiciens chaque fois qu'ils ont un problème à étudier, pour chercher les *rapports* d'où ils tireront leur *solution*. Descartes ne fait qu'appliquer cette règle dans sa *Géométrie* analytique.

3° « Conduire par ordre mes pensées en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu comme par degrés jusques à la connaissance des plus composés. » Après l'*analyse*,

c'est la *synthèse* qui reconstruit, au moyen de l'*intuition*, ce que l'analyse avait divisé.

4° « Faire des dénombrements entiers. » Ces *énumérations complètes* sont nécessaires pour qu'aucun terme du problème ne reste obscur, et pour qu'aucune conséquence de sa solution ne nous échappe.

Après avoir ainsi substitué au raisonnement par le *syllogisme scolastique* celui des *mathématiques*, Descartes se l'applique à lui-même. Il fait *table rase* de toutes ses connaissances antérieures, et par le *doute méthodique* il essaie de retrouver les principes *évidents* d'une philosophie. Mais s'il *doute*, il *pense*, et s'il pense, il *existe* : c'est le fameux « Je pense, donc je suis » (*Cogito, ergo sum*). De sa pensée, il s'élève jusqu'à la connaissance de l'âme, puis de Dieu : il a en effet l'idée de l'*infini*, laquelle ne peut lui venir ni de lui-même, être essentiellement borné, ni du monde extérieur.

Nous ne pouvons suivre ici Descartes dans toute l'étendue de sa philosophie ; il nous suffit d'en marquer les éléments primordiaux. Ajoutons seulement que Descartes a une *psychologie* et une *morale* ; il a cherché à déterminer quelle est l'action réciproque de l'âme et du corps. Il a analysé les passions, et sa *morale* est véritablement *cornélienne*, en ce qu'elle exalte la *volonté*.

Descartes écrivain. — Le *Discours de la méthode* a, en soi, une grande importance littéraire. Il est, en 1637, le premier monument du *style philosophique*. Jusque-là, les philosophes, comme les théologiens, se servaient uniquement du latin pour exposer leurs doctrines, et d'un latin tout hérissé de termes spéciaux. Descartes, en usant du français, s'adresse non pas aux *philosophes*, aux *spécialistes*, mais à tous ceux qui *ont du bon sens*. Plus de jargon technique, plus de formules qui sentent l'école ; l'énoncé clair, simple et précis de pensées profondes et nouvelles. Cet exemple devait être suivi par tous ceux qui, au dix-septième siècle, écriraient sur la philosophie ou sur la théologie : Pascal, Bossuet, Malebranche, Fénelon. — Ainsi la prose française, un an après le *Cid*, donnait son premier chef-d'œuvre. Ce n'était plus désormais une langue

insuffisante ou frivole, abandonnant au latin les idées générales; elle conquérait avec Descartes une nouvelle province, et le *Discours de la méthode* prouvait qu'elle était capable d'unir la solidité du fond à la clarté de la forme.

L'influence cartésienne. — Il en est de Descartes comme de Malherbe, toutes proportions gardées. Descartes n'a pas eu sur son siècle une action *individuelle* aussi forte qu'on l'a cru quelquefois. Il représente, il centralise, en quelque sorte, tout un mouvement commencé avant lui. Mais enfin, la philosophie qu'il *précise*, et qui reçoit le nom de *cartésienne*, est adoptée par presque tout le dix-septième siècle. On peut dire que les Messieurs de Port-Royal, que Bossuet, que Fénelon, sont des *cartésiens*. Le *cartésianisme* est particulièrement soutenu par le P. *Mersenne* (1588-1648) qui avait été le condisciple de Descartes chez les jésuites de La Flèche, et qui resta son ami le plus dévoué; puis par le P. *Malebranche*, de l'Oratoire (1638-1715), dans sa *Recherche de la vérité*. Cette influence se prolonge au dix-huitième siècle, et peut-être Descartes a-t-il eu pour véritables continuateurs les *encyclopédistes* (1).

Quant à l'influence *littéraire* de Descartes, elle est encore moins personnelle. Sans lui, on peut le croire, les grands écrivains de ce siècle eussent d'eux-mêmes aimé la *raison*, le *vrai*, la *psychologie*, les *idées générales*, et observé dans leurs ouvrages cet *ordre* qui est un des caractères essentiels du style classique. Il n'en est pas moins vrai que lorsqu'une tendance générale trouve son expression dans un ouvrage de génie, et s'incarne puissamment dans une volonté individuelle, cette tendance se régularise, et s'exerce avec plus de force et de continuité. Ainsi en fut-il pour Descartes. Il obligea son siècle à prendre plus nettement conscience de son propre esprit; il lui en donna d'impératives et claires formules. Ni la psychologie de Racine ne serait peut-être aussi bien ordonnée jusque dans ses moindres nuances, ni l'esthétique de Boileau aussi nette et aussi absolue, ni l'éloquence de Bossuet aussi dominée par le bon sens et la raison, si

(1) Cette thèse est soutenue par F. Brunetière, *Études critiques*, IV, 1894.

Descartes ne leur eût servi de maître. Enfin, si tous les écrivains classiques se sont renfermés dans la littérature purement humaine, sans ouvrir les yeux au monde extérieur, et s'ils sont demeurés impersonnels et généraux au lieu de traduire les mouvements de leur sensibilité ou leurs impressions réalistes, c'est encore parce que la philosophie de Descartes avait fortifié chez tous la *raison* aux dépens de l'imagination.

II. — L'Académie française.

Origines. — De tout temps, en France, il y eut des réunions de gens de lettres et d'érudits, soumises à une sorte de règlement : les *puys* du moyen âge, les *Jeux floraux* de Toulouse, l'Académie lyonnaise de *Fourvières*, etc. — Au seizième siècle, Charles IX protégea la réunion fondée par A. de Baïf, au faubourg Saint-Marcel, et lui octroya le titre d'Académie de poésie et de musique (1570). Baïf n'avait fait, d'ailleurs, qu'imiter les académies italiennes, alors nombreuses et florissantes (1).

Dès le début du dix-septième siècle, les questions de discipline littéraire et grammaticale prennent une grande importance; on les discute chez Mlle de Gournay, chez le poète Colletet, et chez le premier des journalistes français, Théophraste Renaudot. C'est une réunion de ce genre qui se tenait chez **Valentin Conrart**. « Environ vers l'an 1629, dit Pellisson dans son *Histoire de l'Académie française*, quelques particuliers, logés en divers endroits de Paris, ne trouvant rien de plus incommode, dans cette grande ville, que d'aller fort souvent se chercher les uns les autres, résolurent de se voir un jour de la semaine chez l'un d'eux... Ils s'assemblèrent chez M. Conrart, qui s'était trouvé le plus commodément logé pour les recevoir, et au cœur de la ville... Là, ils s'entretenaient familièrement, comme ils eussent fait en une visite ordinaire, et de toutes

(1) La plus célèbre des académies italiennes est celle de Florence, la *Crusca*, qui publia un dictionnaire de la langue italienne. (Cf. H. Hauvette, *Histoire de la littérature italienne*, Colin, 1908.)

sortes de choses, d'affaires, de nouvelles, de belles-lettres. Que si quelqu'un de la compagnie avait fait un ouvrage, comme il arrivait souvent, il le communiquait volontiers à tous les autres, qui lui en disaient librement leur avis... Ils continuèrent ainsi trois ou quatre ans... »

A ces premières *séances* chez Conrart, prenaient part : Chapelain, Godeau, Gombauld, Habert, Cérizy, Malleville, Serizay, Faret, Desmarest, Boisrobert. C'est ce dernier qui, *factotum* de Richelieu, en parla au cardinal. Richelieu, naturellement porté à tout discipliner, et sentant d'ailleurs, pour être fort instruit des choses de la langue et de la littérature, qu'il y aurait profit à constituer une sorte de *gouvernement des lettres*, fit demander à ces messieurs s'ils consentiraient à former une assemblée officielle. Ce ne fut pas sans quelques difficultés. Mais enfin cette assemblée s'organisa; les statuts en furent, dès 1634, rédigés par Conrart, et approuvés par le cardinal; le roi donna des lettres patentes en 1635. Mais on dut attendre plus de deux ans, que le Parlement consentît à enregistrer ces lettres; l'Université avait protesté contre un corps nouveau dont elle redoutait la concurrence. Enfin, l'*Académie française* était fondée.

Parmi les nouveaux membres qui furent admis pour compléter le nombre de *quarante*, fixé par les statuts, il faut citer : Maynard, Colletet, Saint-Amant, Racan, Balzac, Vaugelas, Voiture, Séguier.

Organisation intérieure. — L'Académie s'est donc toujours composée, depuis sa fondation jusqu'à nos jours, de quarante membres. Elle se recrute elle-même. Au décès d'un de ses membres, elle discute les titres des écrivains qui sollicitent l'honneur d'y être admis, fixe la date de l'élection, et choisit le nouvel académicien par voie de scrutin secret, à la majorité absolue. Sous l'ancien régime le roi se réservait d'*approuver*, comme *protecteur* de l'Académie, chaque élection. Les *réceptions* devinrent publiques en 1671. Le simple *remercîment* adressé par le nouvel académicien à ses confrères s'était transformé (1660) en un *discours*, et la réponse du directeur prit des dimensions proportionnées. Dans ce discours devaient se trouver,

avec l'éloge du prédécesseur, celui de Richelieu, celui de Séguier, celui de Louis XIV, et du roi régnant.

Les séances de l'Académie furent, dès l'origine, présidées par un de ses membres, élu *directeur*, assisté d'un *chancelier*; ces deux dignitaires étaient renouvelés tous les trimestres. Le secrétaire était élu *à vie* (secrétaire *perpétuel*).

On se réunit, jusqu'en 1642, tantôt chez un des académiciens, tantôt chez un autre. Cette année-là, Séguier leur donna une salle dans son hôtel; et après sa mort (1672), Louis XIV permit aux académiciens de se réunir au Louvre. Afin que nulle préséance ne distinguât les membres de cette assemblée toute littéraire, Louis XIV fit placer, autour de la longue table, quarante fauteuils semblables. De là l'expression de *fauteuil académique*. Pour chacun d'eux, on a établi une filiation qui est exacte jusqu'à la Révolution, époque à laquelle une refonte des académies en Institut de France rompit la tradition.

Chaque membre reçut, à partir de 1672, un jeton de présence, ce qui constituait une petite rente de 800 livres, portée bientôt à 1.200, et aujourd'hui plus considérable.

Grâce aux legs que l'Académie était autorisée à accepter, elle établit des *prix*. Le premier fut un *prix d'éloquence* fondé par Balzac, le second un *prix de poésie* fondé par Pellisson. Aujourd'hui, on ne les compte plus; l'Académie est même appelée, chaque année, à décerner des *prix de vertu*.

Enfin, un point essentiel, c'est que, depuis sa naissance, l'Académie n'est pas exclusivement réservée à des littérateurs de profession ; elle admet des *protecteurs des lettres* et des *grands hommes*. De là, chez elle, une variété dont nous signalerons plus loin les avantages.

Premiers travaux de l'Académie française. — Les académiciens perdirent d'abord un certain temps à lire des *discours* ou des *mémoires* sur toutes sortes de sujets. Mais leurs statuts les obligeaient avant tout à rédiger un *dictionnaire*, afin « de nettoyer la langue des ordures qu'elle avait contractées ou dans la bouche du peuple, ou dans la foule du Palais, ou dans les impuretés de la chicane, ou par les mauvais usages des courtisans ignorants, etc., et d'établir

un *usage certain* des mots... » Le premier plan du *Dictionnaire* était assez original : les mots *simples* y étaient distribués par ordre alphabétique, et chacun d'eux était suivi « des composés, dérivés, diminutifs ». Ainsi *blé* est suivi des mots *blatier* et *emblaver*. Des exemples accompagnaient chaque mot, et distinguaient « les termes des vers d'avec ceux de la prose... du genre sublime, du médiocre, et du plus bas ». — On dressa une liste d'auteurs dans lesquels on prendrait ces exemples. Cette liste est fort *éclectique* : on y trouve Amyot, Montaigne, du Vair, la *Satyre Ménippée*, Coëffeteau, du Perron, saint François de Sales, Honoré d'Urfé, d'Ossat; et parmi les poètes : Marot, Ronsard, du Bellay, du Bartas, Desportes, Bertaut, Régnier, Malherbe, Théophile, Rapin. Si Chapelain avait été écouté, on eût fait un dictionnaire *historique*, et les noms des auteurs eussent été cités. On y renonça, pour ne donner que des exemples généraux, tirés du *bon usage* contrôlé par les *bons auteurs*. — Le travail, poussé d'abord très activement, se ralentit après la mort de Vaugelas en 1650. Bref, la première édition parut seulement en 1694 (1).

L'Académie devait également, d'après ses statuts, examiner les ouvrages nouveaux. Aussi Richelieu, qui voulait donner de l'autorité à la compagnie, lui demanda-t-il d'intervenir dans la *querelle du Cid*; nous en parlons ailleurs. Nul doute que les académiciens n'aient cru commencer, par les *Sentiments sur le Cid*, une série de travaux critiques sur les grands ouvrages contemporains, et s'ériger en tribunal d'arbitrage littéraire. Mais, malgré des prodiges d'habileté, l'Académie en cette circonstance n'arriva à satisfaire personne. « Il en résulta une bonne chose, dit M. Em. Faguet, c'est que l'Académie depuis ce temps ne reprit jamais l'office de juge littéraire et se contenta (ce

(1) Il a été publié un *fac-simile* de cette première édition de 1694, à Lille, 1902. Sitôt une édition terminée, l'Académie en préparait une autre, pour suivre le mouvement de la langue. C'est ainsi qu'on eut successivement les *Dictionnaires* de 1694, 1718, 1740, 1762, 1798, 1835, 1878. Il ne faut pas confondre ce *Dictionnaire de l'usage*, avec le *Dictionnaire historique*, dont le premier volume a paru en 1858, et qui en est actuellement à la lettre D.

qui lui donne, sans la compromettre, une suffisante autorité) de travailler au dictionnaire, de récompenser les écrivains de mérite et de secourir les écrivains pauvres par des prix d'académie, et d'approuver le talent des auteurs de premier ordre en les recevant presque tous (1). »

D'après ses statuts, l'Académie devait également publier une *grammaire*, une *poétique*, et une *rhétorique*. Elle laissa publier la grammaire par Régnier-Desmarais (1765). Et l'on voit par la *Lettre à l'Académie* de Fénelon, qu'elle n'en était qu'aux projets pour les autres traités. Ces projets eux-mêmes ont été abandonnés.

Influence de l'Académie française. — Il ne faut ni dénigrer l'Académie française, ni exagérer son influence. Dès sa fondation, elle fut en butte à des pamphlets, parmi lesquels on doit retenir la spirituelle comédie de Saint-Évremond, *les Académistes* (parue seulement en 1650) et la *Requête des dictionnaires*, de Ménage. Ce *Dictionnaire* de l'usage, cependant, incessamment remanié et complété, fut d'un grand secours aux écrivains qui, sans s'astreindre à le suivre docilement, y pouvaient constater le *bon usage* de la ville et de la cour. Pour nous, ces éditions successives ont une très grande valeur *historique*.

L'Académie eut un autre avantage, très appréciable surtout aux dix-septième et dix-huitième siècles, et qui, aujourd'hui encore, n'est pas inutile. En réunissant, dans un *salon* et sur le pied d'égalité, des écrivains de l'origine la plus humble parfois et seulement distingués par leur talent ou leur génie, avec des grands seigneurs, des hommes d'État, des prélats, des savants illustres, l'Académie établit entre eux une fraternité intellectuelle, dont chacun put tirer profit. Rien n'a plus contribué à *décrasser* et à *désencanailler* l'homme de lettres; rien aussi n'a mieux fait sentir à ceux « qui ne s'étaient donné que la peine de naître » la valeur propre du génie.

Que, d'ailleurs, le style *académique* ait été et soit encore insupportable; que certains écrivains, trop préoccupés de s'asseoir dans un fauteuil d'*immortel*, en soient devenus plus timides et moins originaux; que quelques critiques,

(1) Em. Faguet, *Hist. de la litt. fr.* (Plon) II, p. 42.

pour préparer leur candidature, aient eu des complaisances fâcheuses à l'égard de leurs futurs confrères; enfin que l'Académie elle-même soit coupable d'avoir systématiquement écarté des hommes dont les opinions ou le tempérament littéraire lui déplaisaient : il se peut. Il n'en reste pas moins que l'Académie française eut à son heure et conserve encore l'utilité et le prestige d'une institution nationale.

III. — L'Hôtel de Rambouillet.

Son origine. — Dès les premières années du dix-septième siècle, la société remise des troubles des guerres de religion, et jouissant d'une paix relative, se réorganise avant la cour : entre 1615 et 1640, elle se forme, dans les *salons*, aux belles manières et au beau langage; elle sera toute prête en 1660 pour la cour de Louis XIV.

Catherine de Vivonne, fille d'un ambassadeur de France à Rome, avait pour mère une Italienne de la plus haute noblesse. Elle épousa, en 1600, le marquis de Rambouillet. Présentée à la cour, sous Henri IV, elle s'y sentit froissée par la liberté excessive qui y régnait; et, prétextant sa mauvaise santé, elle prit le parti de rester chez elle. Alors, elle fit reconstruire, sur ses propres plans, l'hôtel Pisani, qu'elle possédait dans la rue Saint-Thomas-du-Louvre (1). C'est là que, de 1618 à 1650 environ, elle reçut la plus haute société et les plus célèbres écrivains. Tous les témoignages contemporains sont unanimes sur la marquise de Rambouillet : beauté, esprit, sentiment, instruction, vertu, rien ne lui manquait. L'*incomparable Arthénice* (2) était une femme supérieure, et sans ombre de pédantisme. Elle recevait habituellement étendue sur un lit de repos, dans sa *chambre bleue*.

(1) Cf. LARROUMET, introduction à l'édition des *Précieuses ridicules* (Garnier), p. 12.

(2) *Arthénice* est l'anagramme de *Catherine*. C'était l'usage, dans la société précieuse, de se donner, par simple badinage, des surnoms (cf. *Précieuses ridicules*, sc. IV). C'est ainsi que l'on appelait Julie d'Angennes, *Mélanide*; Mlle de Scudéry, *Sapho*; Mme de Longueville, *Laodamie* et *Mandane*, etc.; Mme de Rambouillet est aussi nommée *Cléomire* dans *le Grand Cyrus*.

Première période (1618-1630). — Cette première période, de *préparation*, est déjà brillante. Les hôtes principaux de Mme de Rambouillet sont : Richelieu, encore évêque de Luçon; le cardinal de La Valette, le marquis du Vigean, le maréchal de Souvré, père de Mme de Sablé; la princesse de Montmorency, Mlle du Vigean, la duchesse de la Trémouille, Angélique Paulet (surnommée *la lionne*, à cause de ses cheveux d'un « blond hardi »). L'aînée des quatre filles de Mme de Rambouillet, Julie d'Angennes, aidait sa mère à faire les honneurs de son salon. — Quelques gens de lettres, protégés par des grands seigneurs, ou nobles eux-mêmes, sont admis dans cette brillante société : Malherbe, Racan, Conrart, Vaugelas, Chapelain, Segrais; Voiture y apparaît, mais n'y deviendra « l'âme du rond » qu'un peu plus tard. — Plusieurs influences littéraires se disputent alors l'Hôtel de Rambouillet : celle de Malherbe, celle d'Honoré d'Urfé, celle du cavalier Marin ; c'est-à-dire la haute et sévère poésie toute française, le romanesque psychologique et galant, et l'italianisme le plus raffiné.

Deuxième période (1630-1645). — Aux hôtes précédents viennent s'ajouter le jeune duc d'Enghien (qui doit devenir le Grand Condé), La Rochefoucauld, le duc de Montausier (qui épousera Julie d'Angennes), Mlle de Bourbon (sœur du Grand Condé, et qui sera la seconde et fameuse duchesse de Longueville), Mlle de Coligny, Mlle de Scudéry. — Les écrivains y deviennent plus nombreux. On y voit : Georges de Scudéry, Mairet, Ménage, Colletet, Benserade, Cotin, Rotrou, Scarron, Desmarets, Sarrazin, — Corneille lui-même y paraît, et y lit son *Polyeucte*; et Bossuet, âgé de seize ans, y prêche, dit-on, à onze heures du soir. N'oublions pas l'abbé Godeau, si petit qu'on l'appelle le *Nain de Julie* (il deviendra évêque de Grasse), et surtout Voiture. C'est l'époque des divertissements mondains, des parties de campagne, des bals masqués, des inventions drôlatiques de Voiture; et aussi celle des lectures de madrigaux, de sonnets, d'impromptus. En 1641, le duc de Montausier offre à Julie la fameuse *Guirlande*, composée de soixante-seize madrigaux calligraphiés au-dessous d'autant de miniatures sur vélin représentant des fleurs,

emblèmes des perfections physiques et morales de Julie. Tous les beaux esprits de l'Hôtel de Rambouillet, y compris Corneille, y avaient travaillé.

Déclin de l'Hôtel de Rambouillet (1645-1660). — Le salon d'Arthénice ne cessait de faire de nouvelles et brillantes recrues, comme Mme de Sévigné et Mme de La Fayette. Mais le mariage de Julie avec M. de Montausier (1645), les troubles de la Fronde, la mort de Voiture (1648), celle du marquis de Rambouillet (1653), de l'aîné de ses fils (1654), enfin le mariage de sa plus jeune fille, Angélique, avec M. de Grignan, tout contribua à désenchanter et à pousser vers la retraite Mme de Rambouillet. Elle mourut en 1665.

La préciosité. — « ... Une résolution et une gageure d'être *distingué*, comme on aurait dit soixante ans plus tard ; d'être *supérieur*, comme on dirait aujourd'hui ; on disait alors *précieux* (1). » C'est en ces termes que Sainte-Beuve définit très heureusement la vraie *préciosité*, qui était une réaction à la fois *contre la liberté des manières* et *contre la licence du langage*.

Le premier genre de réaction explique la place que tient à l'Hôtel de Rambouillet, la *galanterie*. Dans une réunion de gentilshommes et de dames, comment ne point parler d'amour ? Mais on n'en parlera pas, du moins, comme à la cour de François Ier ou de Henri IV, d'une façon trop *cavalière* ; et surtout, on ne le prendra point pour thème de contes *gaulois* ou *italiens*, à la manière de Boccace, de Bonaventure des Périers ou de Marguerite de Navarre. Mme de Rambouillet semble avoir eu l'honneur d'imposer la première aux hôtes de son salon une parfaite convenance dans l'expression de l'amour. Et pour mieux y arriver, elle revient, sans s'en douter, aux raffinements du moyen âge courtois ; elle donne la main, par-dessus plusieurs siècles de gauloiserie, à Marie de Champagne, protectrice de Chrétien de Troyes.

« Il faut, dit Mlle de Scudéry, que tous les hommes soient amoureux, et que toutes les dames soient aimées. » Ces amours chevaleresques et platoniques sont l'objet de discussions morales ; « on met une question galante sur

(1) SAINTE-BEUVE, *Portraits de femmes*, p. 325.

le tapis », et chacun dit son mot. Mais si la marquise ne voyait qu'un aimable jeu dans cette façon de feindre l'amour, il semble bien que sa fille Julie ait exagéré cette *casuistique*, et entraîné la conversation vers quelques-uns des défauts de la préciosité : le romanesque, le subtil, le maniéré. Julie se conduisit envers M. de Montausier, qui eut la patience d'attendre pendant quatorze ans qu'elle voulût bien l'épouser, comme l'Armande des *Femmes savantes* envers Clitandre. — Le troisième degré de cette fausse galanterie apparaît dans les romans de Mlle de Scudéry, et devient justiciable des railleries de Molière.

Quant au *langage*, les précieuses de l'Hôtel de Rambouillet veulent d'abord lui donner, et légitimement, de la décence, de la délicatesse et en même temps de la propriété. *Tout dire*, même les choses les plus difficiles à dire, *sans brutalité comme sans obscurité*, tel a été l'idéal précieux. De là on passe très vite à la périphrase spirituelle, à la métaphore piquante, — d'où il n'y a qu'un pas vers l'affectation. Mais ce n'est point à l'Hôtel de Rambouillet que l'on pratique ce dernier genre de *préciosité* ; c'est dans les salons rivaux, chez Mlle de Scudéry, chez Mme de Bouchavannes, chez la comtesse de Brégis, et surtout en province, à Poitiers, à Bordeaux, à Lyon, à Montpellier. Nous connaissons très bien les excès de la préciosité, par *la Précieuse ou le Mystère des ruelles* de l'abbé de Pure (1656), et surtout par le *Grand Dictionnaire des précieuses* de Somaize (1660).

C'est Somaize qui nous a conservé, avec les noms et les surnoms des principales *précieuses*, les métaphores dont les plus exagérées faisaient usage dans la conversation. On appelle la lune : *le flambeau du silence* ; le lit, *l'empire de Morphée* ; les dents sont *l'ameublement de la bouche* ; les pieds, *les chers souffrants* ; la main, *la belle mouvante* ; une bougie, *le supplément du soleil* ; un miroir, *le conseiller des grâces* ; un verre d'eau, *un bain intérieur* ; la cheminée, *l'empire de Vulcain* ; le soufflet, *la petite maison d'Éole*. Les précieuses se servent aussi de tours de phrases abstraits : *avoir du fier contre quelqu'un* (être en colère) ; *donner dans le doux de la flatterie*, etc. Enfin, elles « ponctuent » leurs affirmations d'adverbes comme *furieusement*, *terriblement*, etc.

Parmi toules ces métaphores, il en est qui ont passé dans la langue courante, comme *laisser tomber la conversation*, *mettre une question sur le tapis*, *travestir sa pensée*, etc.

Au fond, et quand on passe sur les exagérations puériles des *fausses* ou des *ridicules* précieuses, la préciosité est bien l'esprit de politesse et d'élégance appliqué à la conversation. Il s'élève, comme une barrière nécessaire, contre l'envahissement du style par la grossièreté. Et quand on pense que l'une des plus solides qualités de nos auteurs classiques a été précisément le don de la mesure et de la propriété distinguée dans l'expression des sentiments, on ne peut nier l'influence heureuse des salons sur la littérature. Les excès ont vite passé ; Molière leur a donné le coup de grâce en 1659. Les avantages sont restés ; et Molière lui-même, qui s'était formé en province et qui excellait dans la farce, doit à cette épuration et à cette *éducalion* du style, la tenue et la beauté harmonieuse du *Misanthrope* et des *Femmes savanles*.

Il nous faut maintenant examiner à part deux des écrivains qui ont brillé à l'Hôtel de Rambouillet, BALZAC et VOITURE.

IV. — Balzac (1594-1654).

Vie. — Jean-Louis Guez de Balzac, né à Angoulême, en 1594, écrivit de Rome, en 1624, ses premières lettres. Il y avait accompagné le cardinal de La Valette, fils du duc d'Épernon, auquel il avait été d'abord attaché. Ces lettres furent très admirées; elles circulèrent dans la haute société parisienne ; et quand Balzac revint à Paris, il se vit déjà célèbre. Mais, au lieu de se fixer dans la capitale, il se retira dans ses terres, sur les bords de la Charente, et c'est de là, de *Balzac*, qu'il correspondit avec ses contemporains. En 1635, il fut élu parmi les premiers membres de l'Académie française. Il ne parut que rarement à l'Hôtel de Rambouillet ; mais ses lettres y étaient attendues, lues et admirées.

Lettres de Balzac. — Ces lettres sont nombreuses ; elles occupent un volume in-folio, sur deux, de l'édition de ses *Œuvres complètes* (1665). Elles sont adressées à tous les

grands personnages du temps ; mais le plus grand nombre vont à Chapelain et à Conrart, que Balzac savait gens capables d'apprécier et de faire apprécier son style. Il est question de tout, dans ces lettres, mais surtout des ouvrages nouveaux, sur lesquels Balzac aime à porter un jugement (lettre à Corneille sur *Cinna*, 17 janvier 1643), — de la campagne, qu'il aime et où il trouve le loisir et la solitude qui lui sont nécessaires pour travailler son style, — de questions religieuses et philosophiques, qu'il traite comme autant de *lieux communs* sur lesquels peut s'exercer son éloquence.

Son éloquence. Ses idées. — *Éloquence*, c'est-à-dire *art de bien parler*, tel est en effet le mot par lequel les contemporains ont caractérisé le style de Balzac, dont les lettres ne sont, en aucune façon, des improvisations ou des épanchements. Tout y est calculé. Tout y est grave et noble. La *phrase* y est admirablement construite, équilibrée ; le mot est toujours plein et vigoureux, et « mis en sa place ». Balzac rend donc à la prose le même service que Malherbe à la poésie. Il lui donne de la force et de la régularité. — Cela ne va pas sans défauts. Balzac ne sait pas être simple, et il alourdit tout ce qu'il touche.

D'autre part, on est injuste envers lui, quand on lui refuse des *idées*, et quand on en fait un *phraseur*. Les lettres de Balzac frappent, au contraire, par la profondeur et la beauté des idées générales. Il n'est guère de questions qu'il ne sache élever et soutenir par la philosophie, la morale et la religion. Comme critique, il a écrit d'excellentes pages ; et ses dissertations à Mme de Rambouillet sur les Romains, comme sa lettre à Corneille, nous prouvent qu'il a le sens de la véritable histoire.

Il voulut, d'ailleurs, prouver qu'il était capable d'écrire des ouvrages de plus longue haleine. Il donna *le Prince*, éloge indirect de Louis XIII ; *Aristippe ou la Cour*, dissertation sur la politique ; et le *Socrate chrétien*. Si le style de ces trois ouvrages est, quand on les lit en entier, trop tendu et fatigant, les *morceaux* ont une singulière solidité, et ressemblent à des fragments traduits de Cicéron ou de Sénèque.

Très admiré par ses contemporains, qui l'ont surnommé le *Grand Épistolier*, Balzac fut vivement attaqué par le P. Goulu, supérieur général des Feuillants, qui l'accusa de plagiat et d'immoralité. Balzac se défendit avec hauteur ; et l'opinion publique fut pour lui.

V. — **Voiture** (1598-1648).

Vie et caractère. — Fils d'un marchand de vin, d'Amiens, Vincent Voiture occupa d'abord les fonctions de contrôleur général dans la maison de Gaston d'Orléans. Il suivit son maître à Bruxelles, en Lorraine, et fut chargé de missions en Espagne et en Italie. Il devint maître d'hôtel du roi en 1639 et fit encore de nombreux voyages en 1639, 1640 et 1642. Introduit à l'Hôtel de Rambouillet par son ancien condisciple de collège, le comte d'Avaux, et par M. de Chaudebonne, son esprit suppléa à sa naissance et à sa fortune ; et il y devint un personnage.

Il faut d'abord considérer en Voiture l'homme qui, pendant plus de vingt ans, anima et amusa l'Hôtel de Rambouillet. Il possédait deux qualités pour cet emploi : il avait de l'*imagination*, et il avait du *talent*. Son imagination lui suggérait des *idées* pour amuser cette société, où l'on causait sans doute, mais où l'on ne dédaignait nullement les distractions mondaines les plus futiles. Voiture inventait des *déguisements* : il faisait paraître un jour des Suédois apportant à Julie une lettre de Gustave-Adolphe : Julie témoignait, en effet, d'une admiration sans bornes pour le héros suédois. Un autre jour, il amenait des ours jusque dans la Chambre bleue. Il organisait des parties de campagne (voir sa lettre au cardinal de La Valette, 1630), des bals masqués (voir la lettre de la *carpe* au *brochet*, 1643), etc. Les hommes de ce genre sont appréciés dans le monde ; on y est à la fois pour eux très aimable et très exigeant. Voiture était inépuisable et complaisant. — Mais, d'autre part, il avait du talent. Il n'était pas seulement « le monsieur qui sait conduire le cotillon » ou jouer à tous les jeux ; il était poète, il était *épistolier*, il avait l'esprit de repartie et d'à-propos. Et par là il se faisait respecter, et un peu redouter. Il en arrivait

même, car il ne craignait rien tant que de tomber dans le mépris qui est le juste salaire de la complaisance, à être impertinent. Condé disait de lui : « Il serait insupportable s'il était de notre monde. » Toujours est-il que *Valère*, comme on l'appelait, régna à l'Hôtel de Rambouillet, où il fut « l'âme du rond (1), » et que sa mort, en 1648, fut le signal de la dispersion.

Les lettres de Voiture. — Voiture n'est pas un *épistolier* du genre de Balzac; mais, comme Balzac, il écrit des lettres destinées à être lues dans un cercle mondain, et dont, par conséquent, le style est fort travaillé. Il adresse ses lettres soit à des *personnages* dont il est le protégé, soit à des amis de l'Hôtel de Rambouillet. Elles sont au nombre de deux cents, et elles furent recueillies après sa mort par son neveu Pinchêne.

Le ton en est très varié. En tête, on peut citer la célèbre lettre sur Richelieu, écrite en 1636, après la prise de Corbie, et qui est du style le plus solide et le plus *historique*. Voiture sait parler sérieusement des Romains et d'Alexandre à Mme de Rambouillet (lettre XXXVI). Les lettres à des grands seigneurs comme Condé, le marquis de Pisani, le comte d'Avaux, le cardinal de La Valette, offrent un piquant mélange d'éloges hyperboliques et de badinage mondain. Voiture excelle à *raconter* : il nous dit spirituellement comment il a été berné (lettre IX) ; ou comment il voyage sur le Rhône (lettres CXXVII et CXXVIII) ; il fait au cardinal de La Valette un récit charmant d'une fête à la campagne (lettre X). Parfois, il pousse le badinage jusqu'au mauvais goût, comme dans la trop célèbre lettre de la *carpe au brochet*. Mais enfin, toute cette correspondance est celle d'un homme très spirituel, qui sait fort bien sa langue, qui a des ressources infinies dans l'esprit et dans le style, — et à qui on ne peut reprocher que de vouloir trop plaire.

Ses poésies. — Voiture a écrit des *épîtres en vers*, des *sonnets*, des *stances*, des *madrigaux*, des *épigrammes*, des *rondeaux*. Il fait, comme jadis Marot, de la poésie « d'ac-

(1) On disait alors le *rond*, comme plus tard le *cercle*.

tualité mondaine », et il y est passé maître. Sa qualité essentielle est une certaine facilité de tour, qui charme encore; un art d'amener le *trait* ou la *chute* qui satisfait pleinement l'attente du lecteur; une justesse vraiment surprenante dans l'emploi des métaphores et des figures. Il sait y ajouter la grâce parfois attendrie d'un badinage sentimental que Marot n'a point connu. — D'ailleurs, il faut signaler l'abus de l'esprit, de la mythologie, des pointes à l'italienne, et, dans l'ensemble, un air de *futilité* qui gâte les pièces les plus achevées. Rappelons enfin qu'au sonnet de Voiture sur *Uranie*, on opposa celui de Benserade sur *Job*. L'Hôtel de Rambouillet se divisa en *Uranistes* et *Jobelins*; Mme de Longueville conduisait le premier parti, et le prince de Condé le second (1).

VI. — **Vaugelas** (1585-1650).

Cette revue de ceux qui ont travaillé à la fixation de notre prose serait incomplète, si nous ne nommions *Vaugelas*, qui, membre de l'Académie dès sa fondation, s'occupa avec le plus grand zèle du Dictionnaire. Il publia, en 1647, ses *Remarques sur la langue française*, qui peuvent servir de complément au Dictionnaire, et dans lesquelles il se fonde, pour autoriser ou pour rejeter une expression, sur le *bon usage* de la cour et du monde, corroboré par celui des grands écrivains.

BIBLIOGRAPHIE

Descartes, *Discours de la méthode* (éditions classiques chez Hachette, Delagrave, etc.).

Krantz, *De l'Esthétique cartésienne*, 1887.

F. Brunetière, *Études critiques*, IV (*Cartésiens et Jansénistes*).

V. Cousin, *la Société au dix-septième siècle*, 2 vol., Didier, 1865.

G. Larroumet, *les Précieuses ridicules* Garnier (introduction). Sur Balzac et Voiture : *Lettres choisies du dix-septième siècle*, par G. Lanson, Hachette.

Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, avec le commentaire de T. Corneille, édition Chassang, Garnier, 2 vol.

(1) Lire ces *sonnets* dans les *Morceaux choisis* de Marcou. *Poésie*. Garnier.

CHAPITRE IV

LA FORMATION DE LA TRAGÉDIE CLASSIQUE CORNEILLE ET SON TEMPS

Sommaire : 1°. *Avant Corneille*, les genres dramatiques sont : la *pastorale*, la *tragi-comédie*, la *comédie*, la *tragédie* : et tous ces genres jouissent encore d'une grande liberté. — *Hardy* est, de 1600 à 1630, le *fournisseur* du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Il compose une grande quantité de pièces, et en fait imprimer quarante. — *Théophile de Viau* donne en 1617 *Pyrame et Thisbé*. — *Mairet* compose, en 1634, *Sophonisbe*, la première en date des tragédies régulières.

2°. *Corneille* (1606-1684) débute par une comédie (*Mélite*, 1629), triomphe avec *le Cid* (1636) et compose des tragédies et des comédies jusqu'en 1652. Retiré du théâtre pendant sept ans, il y revient en 1659 avec *Œdipe* et continue à écrire jusqu'en 1674. Il meurt, pauvre, en 1684. — Histoire de son théâtre. — Corneille se plie difficilement aux *règles* d'Aristote ; il choisit ses sujets dans l'histoire, surtout dans celle des Romains ; il aime à compliquer l'action, pour augmenter le mérite de ses héros, en qui il incarne la *volonté* ; il peint l'amour comme une passion généreuse, fondée sur *l'estime* ; son théâtre est « une école de grandeur d'âme » ; son style est oratoire et grave ; c'est notre plus grand écrivain en vers.

3°. *Contemporains de Corneille :* ROTROU, auteur de *Saint-Genest* (1646) et de *Venceslas* (1647) ; DU RYER ; TRISTAN L'HERMITE ; THOMAS CORNEILLE, frère de Pierre, auteur de *Timocrate* (1656), *Ariane* (1672), le *Comte d'Essex* (1678), dramaturge très habile et très applaudi.

I. — Avant Corneille (1600-1630).

Les genres. — Au début du dix-septième siècle, plusieurs genres semblent se disputer la faveur du public. Sans

parler ici de la comédie ni de la farce, le théâtre *sérieux* est représenté par la *tragédie*, la *tragi-comédie* et la *pastorale*. — La tragédie, après A. de Montchrestien, n'est pas encore régulièrement constituée dans la forme suivie par Corneille, Rotrou, Racine, etc.; elle ne le sera qu'avec la *Sophonisbe* de Mairet (1634) (1). C'est qu'il faut attendre que le public soit apte à en apprécier la beauté plutôt sévère, qu'il s'intéresse à la *morale* et à la *psychologie*, et qu'il perde son engouement pour l'extraordinaire ou la fadeur. Et précisément les deux autres genres répondaient mieux à ses goûts : la *tragi-comédie*, avec ses aventures de cape et d'épée, ses extravagances, la liberté de sa mise en scène, son dénouement heureux, était une sorte de mélodrame aristocratique; et la *pastorale* venue d'Italie (l'*Aminta* du Tasse est de 1573) unissait au romanesque de l'action celui des sentiments. Nous allons retrouver chacun de ces genres avec les principaux auteurs, joués à l'Hôtel de Bourgogne et au Marais.

C'est, en effet, dans les premières années du dix-septième siècle que s'établissent à Paris des troupes régulières. Aux *confréries*, aux associations temporaires, se substituent des comédiens de profession. Déjà en 1599, le directeur d'une troupe ambulante de comédiens, Valleran Lecomte, avait loué aux Confrères de la Passion leur salle de l'Hôtel de Bourgogne; mais il fit encore plusieurs tournées, pour porter son répertoire dans les villes de province; et c'est en 1628 seulement que l'Hôtel de Bourgogne devint un théâtre permanent, analogue à ceux que nous voyons fonctionner aujourd'hui. Quelques acteurs détachés de cette première troupe s'établirent, rue de la Poterie, et fondèrent le théâtre du Marais, célèbre par la représentation des chefs-d'œuvre de Corneille. A la troupe ambulante, puis permanente, de Valleran Lecomte, était attaché un jeune poète, Alexandre Hardy.

Hardy (1569-1630) n'est guère connu qu'à titre de fournisseur attitré de l'Hôtel de Bourgogne. Il dut gagner

(1) On date habituellement *Sophonisbe* de 1629. M. E. Rigal, adopte la date de 1634 (cf. *Hist. de la litt. fr.*, JULLEVILLE, Colin, t. IV, p. 231, note, et p. 252).

péniblement sa vie, à en juger par l'activité fiévreuse avec laquelle il produisit, en l'espace de trente ans environ, un nombre considérable de pièces : on croit qu'il en a composé au moins de sept à huit cents; il n'en fit imprimer qu'une quarantaine (6 vol., 1623 à 1628), pastorales, tragi-comédies, tragédies (*Didon se sacrifiant, la Mort d'Achille, Coriolan, la Mort d'Alexandre*, etc.).

Les tragédies de Hardy se jouaient dans un décor *simultané*, représentant, comme l'ancien théâtre des *mystères*, plusieurs lieux. L'action se déplace avec les personnages; elle se transporte d'un pays à un autre, et la durée n'en est pas astreinte à la règle des vingt-quatre heures. Mais Hardy a déjà le sens de la *crise* classique. « Voulant écrire un *Coriolan*, il n'a pas commencé par le siège de Corioles, comme Shakespeare, mais par la disgrâce du héros romain; et dès lors une seule question se pose : Est-ce Rome ou Coriolan qui sera victime de cet acte d'ingratitude ? Voulant écrire une *Didon*, il n'a pas commencé par le débarquement des Troyens en Afrique, comme l'Anglais Marlowe ou l'Italien Giraldi, mais par le désir d'Énée de quitter Carthage et de suivre ses destins; et dès lors une seule question se pose : Didon pourra-t-elle ou ne pourra-t-elle pas retenir Énée ? Sera-t-elle heureuse ou se donnera-t-elle la mort (1) ? »

De plus, Hardy sait déjà, en vrai dramaturge, faire sortir l'intérêt et l'unité des sentiments de ses personnages, *doser* et *enchaîner* les scènes. Bref, il pratique un genre de tragédie plus libre que le genre classique, et il ne lui a manqué que du génie pour en consacrer la forme.

Hardy a composé un plus grand nombre de tragi-comédies, genre alors essentiellement libre, pour le choix du sujet, l'étendue de l'action, le nombre des personnages, la multiplicité des décors juxtaposés. Quelques-unes de ces pièces étaient en plusieurs *journées* : l'*Histoire éthiopique* en avait huit, de cinq actes chacune (2). La tragi-comédie est plutôt la fusion de plusieurs genres qu'un genre à

(1) E. Rigal, *Hist. de la litt. fr.*, Julleville, Colin, IV, p. 206.
(2) Cf. Rigal, *loc. cit.*, p. 212. Lire l'analyse de *Gésippe et Elmire* et de *Frégonde*.

part. Il devait en sortir la *comédie héroïque*, dans le style du *Don Sanche* de Corneille, et du *Don Garcie de Navarre* de Molière. — Hardy a encore « mis au point » un troisième genre, la *pastorale*, pièce dont les personnages sont des bergers et des bergères d'Arcadie. L'influence de l'*Astrée*, le célèbre roman d'Honoré d'Urfé (1610-19), vient se mêler à celle de l'Italie. C'est sous ce double courant que Racan écrit dans la forme dramatique ses *Bergeries* (1). D'Urfé lui-même compose, en 1625, une *Sylvanire* (qu'il ne faut pas confondre avec celle de Mairet); et Gombauld, donne, en 1628, une *Amaranthe*.

Théophile de Viau (1590-1626), célèbre aussi comme poète lyrique (2), a laissé, avec des *Bergeries* (pastorale jouée en 1619), une tragédie de *Pyrame et Thisbé* (1617). On en cite volontiers deux vers ridicules, sur le poignard qui *rougit* pour s'être lâchement souillé du sang de son maître. La pièce vaut mieux que sa réputation. Selon M. Rigal, le mérite de Théophile consiste à avoir fait rentrer dans la tragédie la *poésie* que Hardy, en homme de théâtre, en avait trop sévèrement bannie. Il y a, chez Théophile, du *lyrisme* et un lyrisme *précieux*, d'une tendresse souvent délicate.

Mairet (1604-1686). — **Les unités classiques**. — Les deux plus célèbres pièces de cet ennemi de Corneille sont : une pastorale, *Silvanire* (1631), dont la *préface* est importante pour la question des *unités*, et une tragédie, *Sophonisbe* (1634). Dans *Sophonisbe*, Mairet s'efforce d'appliquer les règles qu'il avait formulées dans la préface de *Silvanire*.

Un certain F. Ogier avait écrit en 1628 une préface pour *Tyr et Sidon*, tragédie en deux *journées* de Jean de Schelandre; il y soutenait, par des arguments fort intéressants, la liberté de *temps*. Mairet répond à F. Ogier; il demande l'unité d'action et l'*unité de temps* : tout doit se passer en vingt-quatre heures; et la principale raison qu'il en donne, c'est la *vraisemblance*, comme l'avait déjà dit Scaliger au seizième siècle. L'*unité de temps*, surtout si on la fonde sur la vraisemblance, devait entraîner l'*unité de lieu*, et

(1) Cf. p. 306.
(2) Cf. p. 310.

par suite modifier profondément le système de « mise en scène » conservé à l'Hôtel de Bourgogne. — Ces *trois unités* sont observées strictement pour la première fois dans la *Sophonisbe* de Mairet. Si l'on joint à ce caractère le fond *historique* de la pièce, la noblesse du ton, les analyses psychologiques qui *expliquent* les actes des personnages, on comprendra que Mairet soit, en 1634, le véritable précurseur de Corneille : à ce titre son nom ne peut périr. Il est fâcheux, sans doute, que Mairet se soit mêlé à la querelle du *Cid*, d'une façon assez déplaisante ; mais que l'on juge de son dépit, devant le succès éclatant d'un rival ! Aussi, après 1636, abandonne-t-il la tragédie pour la tragi comédie.

C'est maintenant de Corneille qu'il faut nous occuper ; nous reviendrons ensuite sur ses contemporains.

II. — Corneille (1606-1684).

Vie. — Premières années. — Fontenelle, neveu de Corneille, dit très justement : « La vie de M. Corneille, comme particulier, n'a rien d'assez important pour mériter d'être écrite ; et à le regarder comme un auteur illustre, sa vie est proprement l'histoire de ses ouvrages. » Aussi sa biographie peut-elle être réduite à peu de chose ; il suffit d'en bien marquer les étapes.

Pierre Corneille est né à Rouen, le 6 juin 1606, d'une famille bourgeoise de petite robe ; son père était maître particulier des eaux et forêts. Il fit ses études au collège des Jésuites de sa ville natale, et fut un très bon écolier, c'est-à-dire un excellent latiniste. Son génie, naturellement porté à la force, à la grandeur et à la *déclamation*, trouva dans les poètes et orateurs latins un aliment tout à fait approprié. Et il goûta particulièrement Sénèque le tragique et Lucain, des Romains espagnols, des moralistes-poètes abondants en sentences sublimes ou ingénieuses, et en tirades magnifiques.

Au sortir du collège, Corneille étudia le droit, et acheta, en 1628, une charge d'avocat général à la Table de marbre du Palais ; ces fonctions, il les conserva jusqu'en 1650.

Il doit surtout à l'étude du droit l'art d'*argumenter*, et la dialectique solide et captieuse à la fois qui anime les discours de ses personnages. Que de scènes, dans *le Cid*, *Polyeucte*, et dans les moindres de ses tragédies, qui sont de vrais *plaidoyers*, et où l'auditeur applaudit également à l'attaque et à la défense.

Les débuts au théâtre. — Rien ne semblait, dans cette paisible et modeste vie provinciale, destiner Corneille au théâtre. C'est la preuve que le vrai génie se crée à lui-même des circonstances favorables et des occasions de se manifester. Une aventure de société, à Rouen, lui inspire un sonnet pour Mlle Milet, et ce sonnet il a l'idée de l'encadrer dans une comédie, *Mélite*, jouée à Paris en 1629. Le succès de *Mélite* encourage Corneille, qui donne successivement plusieurs comédies, et, en 1635, sa première tragédie, *Médée*. Corneille était alors à Paris, où l'avait attiré et fixé à demi la réussite de ses premières pièces. Probablement pour subvenir aux frais de son séjour, et aussi pour s'assurer un puissant protecteur, il travaillait dans la compagnie des *cinq auteurs* du cardinal de Richelieu. Celui-ci, qui se croyait du talent dramatique, jetait le plan d'une pastorale ou d'une comédie, et distribuait les actes à *versifier*, entre Corneille, Boisrobert, Colletet, L'Estoile et Rotrou. On sait que, pour avoir modifié le troisième acte de la comédie des *Tuileries*, Corneille fut accusé de manquer «d'esprit de suite», et probablement cassé aux gages. C'est le moment de remarquer à quel point Corneille a été gauche et maladroit avec les grands. Très fier et très timide, mais sentant qu'il a besoin de leur appui, il écrit des dédicaces et des épîtres dont le ton humble et parfois suppliant nous étonne et nous fait peine. (Voyez surtout la dédicace d'*Horace* à Richelieu, celle de *Cinna* à M. de Montoron, celle de *Pompée* à Mazarin.)

La période des chefs-d'œuvre. — La période des chefs-d'œuvre s'ouvre en 1636 avec *le Cid*. La *querelle* qui suit gâte pour Corneille les années 1637 à 1639. Mais il donne, coup sur coup, en 1640 *Horace* et *Cinna*, en 1643 *Polyeucte* et *Pompée*. En 1647, il est reçu à l'Académie française.

La retraite (1652-1659). — En 1652, la chute de *Pertharite* le décourage; il quitte Paris et se retire à Rouen, où il ne s'occupe plus que de terminer sa traduction en vers de l'*Imitation de Jésus-Christ*, et de préparer une édition de ses œuvres complètes. Il demeure alors à Rouen dans la même maison que son frère Thomas; il n'en bougera pas pendant sept ans. Il s'était marié en 1640, avec Mlle de Lamperière. Sept enfants lui naquirent. De trois fils survivants deux furent officiers, dont l'un mourut au siège de Grave, en 1674; c'est ce dernier qui fut le grand-père de Marie-Anne Corneille, que Voltaire adopta, et dota avec le produit de son *Commentaire* (1764). Le troisième, Thomas, devint en 1680 abbé d'Aiguevive. Une de ses filles fut religieuse; une autre, mariée, eut pour arrière-petite nièce Charlotte Corday. Il vivait comme un très simple bourgeois travaillant en même temps à des poésies sacrées, à des *discours* critiques sur son art, à des *examens* de ses pièces.

Le retour au théâtre (1659-1674). — En 1658, des circonstances qui n'ont pas été bien éclaircies le font revenir au théâtre. La troupe de Molière passe à Rouen, et joue plusieurs pièces de Corneille, qui figuraient, nous le savons, à son répertoire. De plus, Fouquet fait offrir à Corneille une forte *prime* s'il veut bien composer une nouvelle tragédie, et il lui propose trois sujets à choisir. Corneille se laisse tenter. Il donne, en 1659, son *Œdipe*, avec un grand succès. Et cette pièce est suivie de dix autres, avec des fortunes diverses. Mais, en 1674, *Suréna* « tombe à plat », et Corneille, âgé de soixante-huit ans, renonce définitivement au théâtre.

Il a couru sur la *misère* de ses dernières années des légendes discutables. Corneille, ayant toujours manqué de tact et de mesure dans ses requêtes comme dans ses remerciements, et les ayant exprimés en des vers où l'hyperbole trouve plus naturellement place que dans de simples lettres, a lui-même contribué à accréditer ces anecdotes. Il est certain que Corneille a relativement gagné peu d'argent avec ses pièces, et qu'il s'est appauvri en dotant ses filles et ses fils, surtout les deux officiers qui « tenaient état de nobles ». En 1677, il

adresse au roi une épître en vers, et, en 1678, une lettre à Colbert, pour solliciter une abbaye en faveur de son fils Thomas. Il l'obtient. Mais la pension de deux mille livres, qui lui avait été octroyée en 1662, cessa de lui être payée en 1674; elle lui fut de nouveau servie à partir de 1678, mais irrégulièrement. On prétend même (c'est Boursault qui le raconte) que Boileau, quelques mois avant la mort du poète, aurait offert d'abandonner sa propre pension en faveur de Corneille. Louis XIV envoya à Corneille deux cents louis sur sa cassette peu de jours avant sa mort. Il est donc certain que Corneille ne pouvait suffire à ses lourdes charges; peut-être faut-il en accuser un peu une administration maladroite de sa fortune (1).

Le caractère de Corneille. — Le caractère de Corneille apparaît déjà suffisamment à travers cette biographie. Il faut seulement y ajouter quelques traits : Corneille n'avait rien de l'homme du monde; il disait de lui-même : « Comme Dieu m'a fait naître mauvais courtisan, j'ai trouvé dans la cour plus de louanges que de bienfaits, et plus d'estime que d'établissement (2). » La Bruyère a donné un excellent portrait de Corneille, en 1690, six ans après sa mort, dans ce passage célèbre : « Un autre (3) est simple, timide, d'une ennuyeuse conversation; il prend un mot pour un autre, et il ne juge de la bonté de sa pièce que par l'argent qui

(1) Mais on raconte encore l'*histoire du soulier*. En 1852, un érudit publiait à Rouen une lettre d'un bourgeois de cette ville, écrite en 1674, à Paris, et dont le passage principal est celui-ci : « J'ai vu M. Corneille, notre parent et ami... Nous sommes sortis ensemble après le dîner, et, en passant par la rue de la Parcheminerie, il est entré dans une boutique pour faire raccommoder sa chaussure qui était décousue. Il s'est assis sur une planche, et moi auprès de lui; et, lorsque l'ouvrier eut refait, il lui a donné trois pièces qu'il avait dans sa poche. J'ai pleuré qu'un si grand génie fût réduit à cet excès de misère. » Théophile Gautier a brodé sur ce thème une poésie très célèbre, où les revendications romantiques, à la Vigny, ont beau jeu. L'anecdote n'est plus acceptée aujourd'hui comme authentique. Voir F. Bouquet, *Points obscurs de la vie de Corneille* (2e partie, chap. V), Paris, 1888.

(2) *Avertissement au lecteur*, éd. de 1644.

(3) Il vient de parler de La Fontaine (chap. IX, *Des jugements*).

lui en revient ; il ne sait pas la réciter, ni lire son écriture. Laissez-le s'élever par la composition : il n'est pas au-dessous d'*Auguste*, de *Pompée*, de *Nicomède*, d'*Héraclius* ; il est roi, et un grand roi ; il est politique, il est philosophe ; il entreprend de faire parler des héros, de les faire agir : il peint les Romains ; il sont plus grands et plus Romains dans ses vers que dans leur histoire. » Évidemment, les contemporains ont été frappés d'un contraste, chez celui qu'ils appelaient le *bonhomme Corneille*, entre l'individu et son génie. Par là, Corneille, citoyen paisible et timide, marguillier de sa paroisse, père de famille se ruinant pour ses enfants, est tout l'opposé d'un poète romantique. Il ne se croit aucune *fonction* sociale ni politique. Il n'est grand que par l'*esprit* « qu'il avait sublime », dit encore La Bruyère (1).

On ne saurait trop signaler l'opposition absolue qui existe entre la religion de Corneille et celle de Racine : Corneille n'a jamais cru qu'il y eût incompatibilité entre la dévotion chrétienne et le théâtre ; Racine, du jour où il se convertit, renonce à composer des tragédies.

C'est à Paris que mourut Pierre Corneille, le 30 septembre 1684 ; son corps fut inhumé dans l'église Saint-Roch.

Histoire de son théâtre. — Corneille débute par des comédies. Sa première pièce est **Mélite** (1629), dont nous avons expliqué l'occasion. L'intrigue en est, tout au moins dans la première partie, assez ingénieuse, elle a été souvent reprise au théâtre. Un jeune homme, Éraste, fiancé à Mélite, lui présente son ami Tircis ; et bientôt, c'est Tircis qui est aimé de Mélite. Pour se venger, Éraste invente de fausses lettres destinées à calomnier Mélite. Tircis se croit trahi, et déclare qu'il va se tuer ; Mélite, à qui l'on rapporte qu'il est mort, s'évanouit ; on vient annoncer à Éraste que Mélite a succombé, et il devient fou. Enfin, tout s'arrange, et Mélite épouse Tircis. — Dans son *examen* (2), Corneille nous apprend quelle est la qualité qui frappa le plus ses contemporains : « La nouveauté de ce genre de comédie, dit-il, dont il n'y a point d'exemple dans aucune langue, et *le*

(1) *Caractères*, chap. I (*Des ouvrages de l'esprit*).

(2) Dans son édition de 1660, préparée à Rouen et publiée en 3 vol. à Paris, Corneille accompagne chaque pièce, de *Mélite* (1629) à *Œdipe* (1659), d'un *examen* critique. Pour les pièces postérieures, de *la Toison d'or* (1660) à *Suréna* (1674), il n'a point composé d'*examens*.

style naïf qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens furent sans doute la cause de ce bonheur surprenant. » A cette époque, en effet, la comédie était plutôt bouffonne et grossière : c'était toujours la *farce*. Pour trouver de la dignité, il fallait monter jusqu'à la tragi-comédie et jusqu'à la pastorale. Corneille a donc la gloire incontestable d'avoir donné avec succès les premiers modèles de la comédie mondaine et honnête.

Il continue cette veine dans : **la Veuve** ou *le Traître puni* (1633), **la Galerie du palais** ou *l'Amie rivale* (1633), **la Suivante** (1634), **la Place Royale** (1634), **l'Illusion comique** (1636). Toutes ces pièces reposent sur des *méprises*, et se dénouent par des *reconnaissances morales* ; on y sent l'influence de l'*Astrée*, de la pastorale italienne et de l'esprit précieux. Mais Corneille a aussi un certain goût de réalisme qui lui fait placer son action dans des décors *parisiens*, la place Royale (aujourd'hui place des Vosges), alors « le centre du beau monde », et surtout la Galerie du Palais (palais de justice) avec ses boutiques de lingère, de mercier, de libraire, où les conversations des marchands et des acheteurs nous donnent quelques piquants détails sur les modes, les costumes, les succès de librairie, etc.

Cependant, en 1631, au lendemain du succès de *Mélite*, Corneille avait fait jouer une tragi-comédie, genre à la mode. C'était **Clitandre**, dont Corneille lui-même ne peut arriver à exposer clairement l'intrigue trop compliquée, dans la minutieuse analyse qu'il a écrite pour expliquer sa pièce. En 1635, entre *la Place Royale* et *l'Illusion comique*, Corneille avait donné sa première tragédie, **Médée**, imitée de Sénèque. Il n'a pas réussi à exprimer, comme Euripide, la tendresse maternelle en lutte avec la vengeance ; c'est la vengeance seule qu'il a personnifiée dans son héroïne. On a retenu la fière réponse de Médée : *Dans un si grand revers que vous reste-t-il ? — Moi.*

A la fin de l'année 1636, le Théâtre du Marais représente **le Cid**, imité du *romancero* espagnol et surtout du drame de *Guilhen de Castro* (1621). On prétend que Corneille avait été poussé à l'étude des Espagnols par M. de Chalon, ancien secrétaire des commandements de Marie de Médicis, retiré à Rouen. Nous n'avons pas à insisté ici sur un chef-d'œuvre étudié à fond dans les classes. Notons simplement que le succès du *Cid* fut éclatant et révéla en Corneille un poète tragique que personne ne soupçonnait dans l'auteur de *Médée*. Il passa en proverbe de dire : *Beau comme le Cid*. Mais ce succès déchaîna contre lui cette fameuse *querelle*, où figurent à la fois, parmi ses adversaires, un Scudéry, un Chapelain et un Richelieu (1).

(1) La meilleure histoire critique de cette querelle assez con-

Sans nous y arrêter, disons que le cardinal, en déférant *le Cid* à l'Académie française, obéissait moins sans doute à des rancunes ou à des jalousies personnelles, qu'au désir de faire fonctionner comme *tribunal d'arbitrage littéraire* cette Académie qu'on le raillait d'avoir fondée. Voilà pourquoi il surveilla lui-même de si près la rédaction des *Sentiments de l'Académie française sur le Cid*. Corneille fut très énervé par cette querelle. Il se débarrassa aisément, en termes hautains, de Scudéry et de Claveret ; mais le cardinal et l'Académie étaient des adversaires plus sérieux. Sans exagérer l'influence des *Sentiments de l'Académie* sur Corneille, on peut croire qu'il la subit, peut-être inconsciemment, sur deux points : d'abord, il ne voulut plus imiter de *pièce*, puisqu'on l'avait accusé de plagiat à l'égard du dramaturge espagnol, et il chercha désormais dans l'*histoire* des traits remarquables dont il tirerait tout seul une tragédie ; puis, il s'adressa de préférence à l'antiquité, plus en faveur auprès des gens lettrés et savants. — Sur le premier point, on ne peut que féliciter Corneille, qui a fait preuve d'une admirable variété dans l'art de construire une *action* et de déterminer des *caractères* ; sur le second, on peut regretter l'influence de la querelle. Corneille aurait pu puiser dans le *romancero* ou dans les romans français des sujets de toutes sortes.

Quoi qu'il en soit, les années 1637, 1638 et 1639 ne voient paraître aucune nouvelle tragédie de l'auteur du *Cid*. Mais Corneille ne s'était pas contenté de répondre à ses adversaires ou de maudire ses juges ; il avait travaillé, puisqu'il donne, en 1640, deux tragédies : **Horace** et **Cinna**. *Horace* a été composé avec un évident souci de satisfaire aux *règles*. C'est le type le plus achevé de la tragédie *romaine* ; on y trouve une certaine vraisemblance historique, et le devoir y triomphe de la passion. Le succès n'en fut pas discuté ; et Corneille, avec une déférence, où il entre peut-être quelque ironie, dédia sa pièce au cardinal de Richelieu. — *Cinna* marque déjà une certaine exagération dans l'héroïsme de la volonté. Si Auguste est une des plus belles incarnations de la morale cornélienne, Émilie est le premier type de ces *furies* qui, tout *adorables* qu'elles puissent être, manquent de vraisemblance psychologique. *Cinna* est dédié, on le sait, à M. de Montoron, célèbre financier de l'époque ; on a dit, depuis, une *dédicace à la Montoron*.

En 1641-1642, Corneille, qui fréquente l'Hôtel de Rambouillet,

fuse est celle de M. F. Hémon, dans la notice de son édition du *Cid* (Paris, Delagrave). — Cf. A. Gasté, *la Querelle du Cid* (Rouen, 1894).

compose deux madrigaux pour la *Guirlande de Julie* (1). Il lit dans la « chambre bleue » son **Polyeucte**, dont le *christianisme* déplaît. La pièce n'en a pas moins un grand succès en 1643. Mais les contemporains, si l'on en croit un mot célèbre de la Dauphine « (Voilà, disait-elle, en parlant de Pauline, la plus honnête femme du monde qui n'aime pas son mari) », semblent y avoir surtout goûté la situation presque romanesque de Pauline entre Sévère et Polyeucte, et la discussion de psychologie galante qui peut en sortir. Au dix-huitième siècle, Polyeucte passe pour un *fanatique*, et Sévère, vrai « philosophe », attire à lui toutes les sympathies. De nos jours, le martyr a repris la première place dans la pièce : ce qui nous intéresse en lui, c'est la victoire du sentiment religieux sur les devoirs humains, et, en Pauline, l'évolution d'un amour qui, du *mérite* tout humain et banal de Sévère, passe irrésistiblement au mérite mieux connu et supérieur de Polyeucte. Cette tragédie est, par l'action, le caractère et le style, la proportion des parties, l'équilibre et la gradation des sentiments, la profondeur de la morale humaine et religieuse, le type parfait de la pièce *cornélienne*.

La même année que *Polyeucte* est représenté **Pompée**. Le héros qui donne son nom à la pièce n'y paraît pas. Encore vivant au premier acte, puisque Ptolémée délibère avec ses confidents sur la question de savoir s'il accueillera le vaincu de Pharsale, ou s'il le livrera à César, il meurt pendant l'entr'acte. César, loin de remercier Ptolémée de l'avoir débarrassé de son rival, se détourne avec horreur de cette tête coupée : il voulait pardonner, et il menace Ptolémée de sa colère. Cependant le roi d'Égypte suscite un complot contre César; celui-ci en est averti par la veuve de Pompée, Cornélie, qui veut bien se venger de César, mais qui se réserve de le punir elle-même et qui, en vraie Romaine, ne consent pas à ce qu'il périsse sous la trahison d'un roi esclave. Ptolémée est tué : César donne son trône à Cléopâtre qu'il aime, et fait mettre en liberté Cornélie. — *Pompée* se rattache au système de *Cinna*, par les longues délibérations politiques, les maximes machiavéliques, *l'étalage* de la volonté et de la grandeur d'âme. On y trouve, pour la première fois l'amour réduit à la *galanterie*, et presque indépendant de l'action principale. Supprimez le personnage de Cléopâtre et ses entretiens avec César, la pièce subsiste intégralement. Ce système, Corneille va le pratiquer et l'exagérer de plus en plus. — *Pompée* est dédié à Mazarin.

(1) Voir, sur cette question, le *Cours de littérature dramatique* de SCHLEGEL, trad. N. de Saussure.

Toujours en 1643, année décidément féconde, Corneille revient à l'Espagne et à la comédie et fait jouer **le Menteur**, imité de *la Vérité suspecte*, d'Alarcon. La pièce est classique; il est inutile de l'analyser ici. Elle eut un grand succès, et Corneille donna, en 1644, *la Suite du Menteur*, où il conserve Dorante et son valet Cliton, et qu'il imite d'une comédie de Lope de Véga, *Aimer sans savoir qui*. La *Suite* n'eut pas le même succès que *le Menteur*.

1644. **Rodogune**, *princesse des Parthes*, marque une nouvelle étape dans l'évolution du génie de Corneille. Le sujet est tiré de l'historien grec Appien, que Corneille a lu dans une traduction latine : il a cette grandeur *extraordinaire* et *invraisemblable* que Corneille commençait à chercher. — Cléopâtre, reine de Syrie, a deux fils, Antiochus et Séleucus. A la cour de Syrie se trouve aussi Rodogune, princesse des Parthes, dont les deux jeunes princes sont amoureux. Or, Cléopâtre hait Rodogune, et Rodogune hait Cléopâtre ; question de jalousie ancienne, que la règle des vingt-quatre heures ne permet pas d'exposer suffisamment. Donc Cléopâtre dit à ses fils : « Le trône sera pour celui de vous deux qui tuera Rodogune. » Et Rodogune, de son côté : « Ma main sera pour celui de vous deux qui tuera Cléopâtre. » Or, Antiochus et Séleucus aiment leur mère autant qu'ils aiment Rodogune, et ils ne s'aiment pas moins entre eux. La situation serait donc immobile, par suite de l'équilibre absolu entre les amours et les haines. Mais Cléopâtre se décide à agir, en faisant tuer un de ses fils. Antiochus, le survivant, est sur le point d'épouser Rodogune, quand il apprend le meurtre de Séleucus, dont les dernières paroles l'avertissent de se défier d'une main qui lui est chère... Il va boire à la coupe que lui tend Cléopâtre, quand Rodogune l'arrête. Pour dissiper les soupçons, Cléopâtre boit la première dans cette coupe où elle a fait verser du poison ; elle espère entraîner son fils et Rodogune dans la mort. Mais le poison fait trop vite son œuvre sur elle : sa pâleur la trahit ; et elle expire, désespérée, en souhaitant aux époux des *fils qui lui ressemblent*. Le cinquième acte de Rodogune est d'une beauté dramatique admirable encore aujourd'hui; malheureusement, pour arriver à cette *situation*, il faut entendre quatre actes obscurs et pénibles. — *Rodogune* est dédiée (éd. de 1660) au Grand Condé.

Après **Théodore**, *vierge et martyre* (1645), qui ne réussit pas, Corneille arrive au chef-d'œuvre de l'intrigue compliquée avec **Héraclius**, *empereur d'Orient* (1646), sujet tiré des *Annales ecclésiastiques* du cardinal Baronius. L'empereur de Contantinople, Maurice, a été détrôné et tué par Phocas ; ses enfants ont été massacrés sous ses yeux ; cependant, la nourrice du petit Héra-

clius, fils de Maurice, l'a sauvé en lui substituant son propre fils. Voilà le point de départ. Mais cet *imbroglio* de mélodrame est compliqué par une nouvelle substitution... Bref, Corneille lui-même avoue de cette pièce « qu'il l'a fallu voir plus d'une fois pour en remporter une entière intelligence ». — *Héraclius* est dédié au chancelier Séguier.

En 1650, Corneille fait jouer une « pièce à machines ». **Andromède**, avec musique de d'Assoucy, sur le théâtre du Petit-Bourbon. — Et la même année, il revient encore à un sujet espagnol, et à un genre mixte, la *comédie héroïque*, avec **Don Sanche d'Aragon**. Cette pièce, « toute d'invention », selon Corneille lui-même (sauf pour le premier acte, et la reconnaissance finale), nous présente l'histoire d'un soldat de fortune, Carlos, amoureux d'Isabelle, reine de Castille. Celle-ci aime le vaillant Carlos, mais elle combat ce sentiment, jusqu'à ce que, par une reconnaissance romanesque, on ait découvert que Carlos n'est autre que Don Sanche, roi d'Aragon. Il règne dans cette pièce un certain accent de *bravoure* qui la rend particulièrement chevaleresque. Le premier acte, plein d'imprévu, d'un style pittoresque et hautain, a quelque chose de romantique, à la *Ruy-Blas*. — En tête de *Don Sanche* (qu'il faut lire), Corneille a publié une lettre à M. de Zuylichem, conseiller et secrétaire du prince d'Orange, dans laquelle il explique la nature et les regles de la comédie héroïque. C'est un morceau de critique fort curieux à comparer aux théories que Diderot devait soutenir plus d'un siècle après.

1651. **Nicomède** est un des chefs-d'œuvre classiques ; n'y insistons pas ici. Notons que Corneille, qui venait de donner *Rodogune* et *Héraclius*, pièces vraiment *mélodramatiques*, et *Don Sanche*, d'un genre tout nouveau, revient avec *Nicomède* à la pure tragédie, fondée sur l'analyse des caractères et le jeu des sentiments. Mais qu'on ne s'étonne pas d'y trouver une certaine liberté de style qui sent la *comédie héroïque* de la veille, et un dénouement quelque peu romanesque.

Enfin, 1652 marque, avec **Pertharite**, *roi des Lombards*, la fin de la première période de Corneille. Cette tragédie a parfois été rapprochée de l'*Andromaque* de Racine, avec laquelle elle présente, en effet, une curieuse analogie de situation, au début. Pertharite, roi des Lombards, a disparu. Son royaume est usurpé par le duc Grimoald. Celui-ci, pour consacrer son usurpation, veut épouser la femme de Pertharite, Rodelinde, et pour obtenir sa main, lui dit : « Si vous ne m'épousez, votre fils mourra. » Rodelinde répond à Grimoald : « Je ne vous épouserai que si vous avez d'abord tué mon fils. » Heureusement, Pertharite revient ; Grimoald partage le royaume avec lui, et

épouse une princesse qui l'aime. *Pertharite* supporte très bien la lecture, comme tout Corneille, même le moins bon; mais il faut avouer qu'aucun des personnages de la pièce n'a de vérité, ni de vie.

Quand Corneille revient au théâtre avec **Œdipe** (1659), après une interruption de sept années, il obtient d'abord un grand succès. Cet *Œdipe* nous étonne aujourd'hui (comme celui que Voltaire devait faire jouer en 1718) par la complication de l'intrigue. Il nous semble que les amours de Thésée et de Dirée cadrent mal avec la terrible histoire racontée si simplement par Sophocle. — En 1660, Corneille donne la **Toison d'or**, pièce à machines, comme *Andromède*. — En 1662, commence avec **Sertorius** une série de tragédies politiques, où les « grands intérêts d'État » tiennent la première place, où l'amour est réduit à la galanterie fade, ou totalement subordonné à la *raison*. Sertorius est un général romain guerroyant en Espagne et adversaire de Sylla. Il est aimé, ou plutôt il est « demandé en mariage », pour des motifs d'intérêt politique, par deux femmes : Viriate, reine des Lusitaniens, et Aricie, femme divorcée de Pompée. Cependant, celui-ci vient dans le camp de Sertorius (leur entrevue est une des plus belles scènes politiques de Corneille); sa seconde femme Émilie étant morte, il reprend Aricie. Dès lors, Sertorius peut épouser Viriate ; mais il est assassiné par son lieutenant Perpenna, qui aime la reine. Pompée punit le traître. On ferait de cette tragédie, meurtres à part, un charmant vaudeville. — Nous pouvons passer très vite sur les autres pièces : **Sophonisbe** (1663), sujet déjà traité par Mairet en 1629; **Othon** (1664) ; **Agésilas** (1666), sorte de comédie héroïque et galante, écrite en vers libres, et dont la lecture est fort intéressante ; **Attila** (1667), dont l'action est trop compliquée et le dénouement, quoique conforme à l'histoire, presque risible (Attila meurt d'un saignement de nez), contient quelques tirades d'une belle énergie : — **Tite et Bérénice** (1670), sujet traité la même année par Racine. (On prétend que Henriette d'Angleterre mit aux prises le vieux poète et son jeune rival : mais la question est aujourd'hui très débattue) (1). La comparaison des deux pièces est intéressante : elle montre très bien comment Corneille complique son sujet, et comment Racine le simplifie. Chez Racine, trois personnages : Bérénice, Titus, Antiochus : dans Corneille, Titus doit épouser Domitie, mais Domitie aime Domitian, et tous deux s'efforcent d'amener le Sénat à autoriser le mariage de Titus et de Bérénice, pour supprimer tout obstacle à leur propre mariage. Le Sénat consent; mais alors Bérénice re-

(1) *La Bérénice de Racine*, par M. G. Michaut, Paris, 1908.

nonce volontairement à la main de Titus. Sans aucun doute, il y a dans *Tite et Bérénice* une certaine influence de Racine, comme dans *Agésilas* on pouvait noter celle de Quinault. — Mais la pièce où Corneille, qui semble revenu de la *galanterie*, fait le mieux parler l'amour, c'est **Psyché**. Cette tragédie-ballet, jouée en 1671 au Louvre, n'est pas entièrement de Corneille ; mais précisément toute la partie élégiaque et passionnée est de lui (1). Rien de plus délicat et de plus pénétrant que la *déclaration* de l'Amour à Psyché, ou que les plaintes de l'Amour. — **Pulchérie** (1672) est une sorte de comédie héroïque ; **Suréna** (1674) contient en Eurydice une belle figure de femme. Ces dernières pièces, quelle que soit la froideur de l'intrigue, sont encore écrites en un style vigoureux et varié ; c'est une qualité qui n'a jamais faibli chez Corneille.

Corneille et les règles d'Aristote. — Nous avons vu précédemment que Mairet avait, le premier, appliqué dans sa *Sophonisbe* la règle des *trois unités*. Corneille, dans le *Cid*, ne se soumit pas absolument à cette poétique classique. Il paraît probable, en effet, que le *Cid* fut joué, au Marais, dans un décor triple, offrant d'un côté le palais du roi, de l'autre la maison du comte, et, au milieu, une rue de Séville. Mais les *vingt-quatre heures* sont observées ; elles sont, à vrai dire, employées avec une rare *économie*. A partir d'*Horace*, Corneille s'astreint aux règles, mais non sans ergoter ni protester. On sait, en effet, qu'il a écrit, pour son édition complète de 1660, des *examens* critiques de ses pièces (de *Mélite* à *Œdipe*), et qu'à la même date il a publié trois *discours* (un en tête de chacun des trois volumes) : *De l'Utilité et des Parties du poème dramatique*, *De la Tragédie et des Moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, *Des Trois Unités d'action, de jour et de lieu*. Si Corneille crut devoir, à cette date, raisonner sur son système et sur chacune de ses pièces, c'est, à n'en pas douter, quoiqu'il ne nomme jamais cet ouvrage, pour réfuter les critiques que lui adressait directement ou indirectement l'abbé d'Aubignac, dans sa *Pratique du théâtre* (parue en 1657). On sent, dans ces discussions très *normandes*, que Corneille a la

(1) Molière avait fait le plan de la pièce ; mais il ne put versifier que le prologue, le premier acte, la première scène du second acte, et la première du troisième.

prétention de s'être conformé aux règles, mais qu'il en élargit le sens et la définition pour les accommoder à certaines libertés qu'il a prises. La vérité, c'est que *choisissant des sujets historiques et les compliquant encore*, Corneille est à l'étroit dans les vingt-quatre heures et dans l'unité de lieu ; mais que, d'autre part, son génie consistant surtout à réduire ses actions à une crise essentielle de la volonté, les *unités* lui furent une contrainte utile. Il ne s'est pas douté que ces mêmes crises d'énergie, diluées dans une action de plusieurs jours, ne donneraient pas la même impression de fermeté et d'héroïsme.

De plus, il a toujours cru se soumettre à des règles fictives, imposées par un petit groupe de connaisseurs auquel, depuis *le Cid*, il ne voulait plus déplaire ; il n'a pas senti que le public tout entier, composé presque exclusivement depuis 1636 de gens du monde et de bourgeois instruits, tendait d'instinct à cette recherche de la *vraisemblance*, que Racine, après lui, devait réaliser si aisément.

L' « invention » chez Corneille. Dans quelle mesure il est historien. — Où Corneille prend-il le sujet de ses tragédies ? Si nous mettons à part *Médée*, *le Cid*, *Œdipe*, il n'imite pas des pièces antérieures. Il choisit ses sujets dans l'*histoire* ; car il pense que « le sujet d'une belle tragédie doit être extraordinaire » ; mais, en même temps, il veut que l'histoire « authentique » ce sujet. Que cherche-t-il, en effet ? Des exemples d'énergie humaine. Il lui faut de ces *cas* rares et vrais tout ensemble, dont la volonté n'ait pu sortir qu'au prix d'un effort, mais d'un effort tout humain. Il écarte donc le *merveilleux* comme le *banal* ; et c'est bien l'histoire, laquelle est en quelque sorte le registre des actes surhumains de la volonté humaine, qui doit l'inspirer.

Peut-on cependant l'appeler un *historien* ? Non, si l'on exige de l'historien le respect scrupuleux de la vérité ; car Corneille ajoute et retranche aux faits que lui fournissent les textes (*Horace*, *Cinna*, *Nicomède*, etc.). Mais l'essentiel est que, par ces modifications, il ne fausse jamais la vérité générale, et qu'il en profite, au contraire, pour nous faire mieux pénétrer la psychologie d'une nation et d'un personnage célèbre, ou les lois intimes et cachées des événe-

ments. Or, on ne peut le nier, les Horace, les Auguste, les Nicomède, les Sertorius, les Attila eux-mêmes, nous *font comprendre*, par leurs sentiments et par leurs discours, qu'ils ont dû faire ce qu'ils ont fait. Et cela est vrai surtout pour les Romains. — L'histoire romaine a particulièrement tenté Corneille, car elle est, plus que toute autre, un recueil de beaux exemples. Qu'on l'envisage dans sa *suite* ou dans chacun de ses épisodes, à moins d'y voir la main de la Providence, avec Bossuet, il faut avouer que c'est un prodige de la volonté humaine. Mais aussi, et surtout, le Romain, pris en lui-même, est essentiellement un héros. Il n'a pas inventé le stoïcisme, mais le stoïcisme semble avoir été fait pour lui. Il exerce sur ses passions le même empire que sur les ennemis de sa patrie ; *il est maître de lui comme de l'univers* ; et il en a conscience, il le proclame, il l'affirme par ses dissertations comme par ses actes. Enfin, les Romains ont parlé une langue forte et sonore, abondante en maximes solidement frappées, en raisonnements vigoureux et superbes. Si bien que ces Romains, qui furent impuissants à écrire des tragédies, sont devenus par leurs exploits, leur psychologie et leur *style*, les héros incomparables des tragédies futures. — Il n'est donc pas surprenant que Corneille les ait aimés, y soit sans cesse revenu, et ait encore donné l'allure et le langage romain à presque tous ses héros, fussent-ils byzantins ou syriens.



L'action. — Ce *fait* une fois découvert dans l'histoire, que ce soit chez Tite-Live (*Horace*), chez Appien (*Rodogune*), chez Surius (*Polyeucte*) ou chez le cardinal Baronius (*Héraclius*), Corneille se contente-t-il de l'adopter et de le rendre dramatique et vraisemblable par l'analyse approfondie des caractères ? Non ; il le renforce et le complique. Pour mieux faire valoir l'énergie humaine, « *hors de l'ordre commun il lui crée des fortunes* » (*Horace*). — Il ne lui suffit pas qu'une sœur des Horaces ait été fiancée à un des Curiaces ; il suppose encore qu'une sœur des Curiaces est mariée à l'un des Horaces. Ainsi, ce qui frappait déjà dans l'histoire, le sacrifice de l'amour au patriotisme, devient ici plus surprenant. — Il ne lui suffit pas que Polyeucte, récemment marié à Pauline, lui préfère

le martyre ; il faut qu'un rival, Sévère, apparaisse entre les deux époux, pour montrer que la jalousie n'a point de prise sur Polyeucte, et pour donner à Pauline l'occasion de *choisir* et de manifester, elle aussi, l'excellence de sa volonté. — Il ne lui suffit pas qu'Auguste pardonne à un seul ingrat, Cinna ; il faut que l'âme de cette conjuration soit la fille adoptive d'Auguste, Émilie, et que Maxime aussi soit un traître ; ainsi, le pardon sera une triple victoire sur la plus légitime colère.

Dans tous ces *renforcements* de l'action, Corneille ne dépasse pas dans ses chefs-d'œuvre les limites de l'énergie humaine ; mais on sent qu'il est de plus en plus tenté par la difficulté ; ses héros deviennent des acrobates de la volonté, à la fois par leur vigueur et par l'inanité de leurs *tours* ; ils se créent à eux-mêmes des obstacles pour le plaisir d'en triompher, et leur victoire ou leur sacrifice n'importe plus à la grandeur humaine. Ainsi, la rivalité de Cléopâtre et de Rodogune, celle de Viriate et d'Aricie dans *Sertorius*, la lutte de Grimoald et de Rodelinde dans *Pertharite*, — autant d'actions qui ne sont telles que parce que le poète l'a ainsi voulu, et qui sortent non plus du *commun*, mais du *possible*.

Avec ce désir de mettre en relief la volonté de ses héros, Corneille devait construire des actions *extérieures* et *ascendantes*. Sans doute, nous trouvons occasion de manifester notre énergie dans la lutte quotidienne contre nos passions ; mais pour que cette lutte devienne *dramatique*, il faut que nous nous heurtions à quelque difficulté imprévue, devant laquelle tout courage ordinaire resterait impuissant. Notre mérite s'accroît si d'un premier danger nous tombons dans un deuxième, plus grave encore, et si, à mesure que le hasard ou les hommes nous accablent, nous redoublons de force et d'audace. Ces obstacles seront extérieurs à nous ; mais le jeu de notre libre arbitre est essentiellement intime. Et voilà pourquoi les *actions* de Corneille sont à la fois artificielles et psychologiques. — *Le Cid* : il ne dépend de Rodrigue ni que son père soit insulté par le comte, ni que les Maures débarquent à Séville ; mais il dépend de lui de provoquer le comte et de le tuer, malgré son amour pour Chimène, et de ris-

quer un combat inégal et héroïque contre les Maures. — *Cinna* : il ne dépend pas d'Auguste qu'Émilie sa fille adoptive, Cinna qu'il a comblé de bienfaits, Maxime son confident, le trahissent ; mais il dépend de lui de pardonner. — *Horace* : il ne dépend ni du vieil Horace, ni de son fils, ni de Sabine, ni de Curiace, que les Romains et les Albains choisissent ainsi leurs champions ; mais il dépend d'eux tous d'accepter stoïquement cette situation terrible, et de préférer l'honneur à la famille.

Nous disons que, d'autre part, cette *action* est *ascendante*. En effet, la situation s'aggrave d'acte en acte ; les événements semblent porter un défi à la résistance morale des personnages. Dans *Horace*, c'est déjà un déchirement pour Curiace et pour Sabine que les Horaces soient désignés par le sort ; mais quel coup de théâtre quand les Curiaces eux-mêmes ont été choisis par Albe ! Le vieil Horace est déjà profondément troublé, quand il voit ses fils et son gendre partir pour un combat où ils doivent s'entretuer ; mais quelle épreuve pour son cœur de Romain et de père quand il apprend la mort de deux de ses fils, et la fuite du troisième ! Et quand il est revenu de cette erreur, voilà ce glorieux fils qui se souille par le meurtre de sa sœur, et qui est menacé de périr comme un criminel ! Ainsi, l'action monte toujours, pour éprouver et pour exalter l'énergie. Analysez à ce point de vue *Cinna*, *Polyeucte*, *Pompée*, *Nicomède*.

Les caractères et les passions. — On conçoit aisément ce que doit être un caractère destiné à jouer un pareil rôle. La Bruyère dit que Corneille a peint les hommes *tels qu'ils devraient être*. En effet, les héros incarnent, nous l'avons déjà indiqué, une *volonté* maîtresse d'elle-même, une raison qui règne en souveraine sur la sensibilité et qui la tyrannise, une clairvoyance morale toujours en défiance d'elle-même. De grands sentiments les animent : le devoir filial (Rodrigue), l'honneur (Don Diègue), le patriotisme (Horace, Nicomède), la clémence (Auguste), l'amour de Dieu (Polyeucte), la fidélité conjugale (Pauline, Cornélie), la dignité royale (Nicomède), etc. Les personnages subalternes eux-mêmes sont des *entêtés* : un comte de Gor-

mas, un Félix, un Ptolémée, une Arsinoé *veulent* avec âpreté. Enfin, quelques héroïnes appliquent leur volonté à la poursuite de leur satisfaction personnelle ou de leur vengeance : telles Camille, Émilie, Rodogune et Cléopâtre. Mais tous, on le voit, à des degrés divers, avec des buts différents, sont des *énergies en action*.

Quelle place Corneille donne-t-il à l'amour, qui, de toutes les passions, est celle qui détermine le plus de conflits tragiques ? On cite toujours cette déclaration tirée d'une lettre à Saint-Evremond (1666) : « J'ai cru jusques ici que l'amour était une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque ; j'aime qu'elle y serve d'ornement, et non pas de corps. » Par ces mots, Corneille ne caractérise qu'un petit nombre de ses pièces, où l'amour n'est en effet qu'un *ornement* que l'on pourrait supprimer : *Héraclius*, *Nicomède*, *Œdipe*, *Attila*.

Dans presque toutes les autres, l'amour, loin d'être un *ornement*, crée la difficulté morale et rend le devoir surhumain. *Le Cid* changerait de nature si Rodrigue et Chimène ne s'aimaient ; c'est par amour pour Émilie que Cinna conspire, et que Maxime trahit Cinna : sans amour, que deviendrait le sujet de *Polyeucte*, et même celui de *Rodogune*, pour ne point parler d'*Othon* et d'*Agésilas* ? Il faut donc corriger la déclaration de Corneille en disant que, dans la plus grande partie de ses tragédies, il y a de l'amour, et de l'amour qui fait corps avec le sujet ; mais en ajoutant deux remarques essentielles : *a*) cet amour n'est pas, comme chez Racine, la passion maîtresse et le ressort unique ; il est en lutte avec un intérêt supérieur, et il doit être vaincu ; *b*) cet amour vient d'un libre choix de la volonté et de la raison ; il est fondé sur l'*estime* ; si amoureux que soit le héros, il reste maître de lui-même, et ne subit jamais cette fatalité dont Shakespeare, Racine et Musset ont si profondément pénétré le mystère : et l'objet de son amour peut changer, selon que son *estime* a des raisons valables de se déplacer. Ainsi, Corneille purifie, idéalise et transforme en une énergie morale celui de tous nos sentiments qui, d'ordinaire, nous cause le plus de trouble et nous ôte le plus de clairvoyance. Voyez Pauline ; si Pauline était une femme ordinaire, même très ver-

tueuse, elle laisserait périr, puisqu'il y tient, ce Polyeucte qu'elle n'a épousé que par obéissance, et elle reviendrait légitimement à Sévère qu'elle a aimé jadis et qui l'aime toujours passionnément. Mais Pauline, fille de Corneille, n'aimait Sévère que pour son courage et sa vertu ; du moment où elle sent en Polyeucte une vertu supérieure et un courage étrange, c'est vers lui qu'elle s'oriente comme vers le pôle irrésistible de son cœur.

Moralité du théâtre de Corneille. — Cet empire de la volonté sur les passions, même sur les plus naturelles, fait proprement la *moralité* du théâtre de Corneille. Mais il faut préciser cette question de la *morale de Corneille*, et expliquer pourquoi le théâtre de Corneille est une « école de grandeur d'âme » (Voltaire).

(*a*) Corneille, dans ses plus belles tragédies, pose des « problèmes moraux » et des « cas de conscience ». L'*exemple*, est *rare* et *tragique* ; mais il évoque des cas analogues, plus ordinaires, auxquels la leçon peut s'appliquer. Et la beauté de ces problèmes vient, on ne le remarque pas assez, de ce que le héros se trouve pris non pas entre le *devoir* et la *passion* (car la plus élémentaire morale nous oblige à choisir le devoir, et dans ce choix, il peut y avoir du mérite, mais non pas de la grandeur et encore moins de l'héroïsme), mais entre *deux devoirs*, qui le sollicitent d'abord également, mais dont l'un doit triompher de l'autre. Croyez bien que Rodrigue, Curiace, Auguste, Pauline n'hésiteraient pas un instant s'ils avaient à se décider entre la vertu et le vice, entre le courage et la lâcheté. Pour ne retenir qu'un de ces personnages, Auguste ne peut-il pas, ne doit-il pas hésiter entre son *devoir* de chef d'État qui est de punir, et son devoir d'homme qui est de pardonner? Ne peut-il craindre de se tromper, et n'a-t-il pas raison de s'interroger avec angoisse?

(*b*) Et maintenant, quel est le principe qui déterminera le choix du héros? C'est ici, vraiment, que la grandeur d'âme va se montrer. Ce héros, d'abord, envisagera, non sans trouble, les deux forces qui le sollicitent. Il faut, en effet, qu'il nous apparaisse *libre* et *clairvoyant* ; qu'il approfondisse tous les aspects, toutes les difficultés,

toutes les conséquences de son acte ; et qu'il se décide par un choix raisonné de sa volonté. Ce raisonnement donne au héros un *critérium* certain, et lui fait discerner enfin le *vrai devoir* du *devoir spécieux*. Le vrai devoir se reconnaît à ce qu'il exige de nous un sacrifice plus complet et un effort plus grand. — Ainsi, punir comme chef d'Etat, c'est un devoir ; mais l'orgueil et la vengeance y trouvent leur compte. Pardonner, c'est un sacrifice, c'est aux yeux de la foule un aveu d'impuissance, c'est une abdication volontaire. Donc, le vrai devoir d'Auguste, c'est le pardon. — Céder aux inquiétudes d'une femme qu'on aime, éviter tout ce qui pourrait vous en détacher et tenir les serments qu'on lui a faits, c'est un devoir ; mais ce devoir porte en lui-même sa douceur et sa récompense *présente*. Obéir à la voix secrète de Dieu qui vous appelle, courir au baptême, briser les idoles, c'est payer du sacrifice de sa vie et de son bonheur une récompense *future*. Donc, Polyeucte ira se faire baptiser.

c) Mais peut-être ce héros, une fois qu'il aura accompli son pénible devoir, aura-t-il, en présence des ruines de son bonheur, ou de la mort qui va le frapper, un moment de faiblesse ? peut-être se retrouvera-t-il tout simplement homme, et regrettera-t-il sa décision ? Jamais. A Chimène, Rodrigue, le cœur tout saignant de son sacrifice, dira : « Je le ferais encore si j'avais à le faire. » A Pauline et à Félix, Polyeucte prêt à partir pour le supplice, fera la même réponse. Le jeune Horace n'a pas un mot de repentir sur le meurtre de sa sœur. Pauline n'est pas *dégrisée* par la mort de Polyeucte, mais appelle le supplice à son tour.

d) Enfin, le style même de ce théâtre justifie cette expression : *école* de grandeur d'âme. Ce ne sont que *plaidoyers*, *arguments*, *dissertations*. Pas un de ces héros qui ne cherche à convaincre ses adversaires ou à se convaincre lui-même de l'excellence de son choix. Toute la théorie du vrai devoir, distingué du devoir spécieux, se trouve là. Rodrigue prouve à Chimène qu'il était moralement obligé de la rendre orpheline ; et Chimène lui prouve à son tour qu'elle doit le faire punir. Pauline prouve à Sévère qu'elle ne doit plus l'aimer, et qu'il doit demander la grâce de Polyeucte. Et, dans ces discours, tous les sophismes de la passion

ou de l'orgueil sont poursuivis et réfutés ; on descend jusqu'aux subtilités dialectiques les plus ténues ; c'est une prodigieuse casuistique stoïcienne.

Voilà pourquoi le théâtre de Corneille provoque l'*admiration*. Par les sujets, par la nature des passions, par le mécanisme moral des héros, il nous élève au-dessus des choses mesquines ou des tentations troublantes. Mais surtout il nous donne confiance en la force de la nature humaine. Nous ne nous savions pas si bien doués pour la lutte, si supérieurs à la vie banale, si capables de connaître notre vrai devoir, si vigoureux à le remplir, si pleinement satisfaits par le seul témoignage de notre conscience. De là, une contagion de grandeur qui se dégage du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna*, de *Polyeucte*, et même de *Pompée*, de *Sertorius* et de tant d'autres pièces. Car le commencement de l'héroïsme est l'admiration de la vertu.

Le style de Corneille. — Corneille est un de nos plus grands écrivains en vers, et peut-être le plus grand. Il n'est pas poète au sens où l'entendent les romantiques ; il est sobre d'images ; il développe des raisonnements et des idées, plutôt qu'il n'exprime des sensations. Il discute, il distingue, il accuse, il réplique, il gourmande la sensibilité par la voix de la volonté ; bref, il est *orateur*. Il a toutes les qualités de la plus belle rhétorique ; il en a aussi les défauts : la subtilité, l'emphase, la déclamation. Mais ce qui frappe le plus chez lui, c'est l'admirable propriété d'un vocabulaire le plus souvent abstrait, où les nuances et les degrés du raisonnement sont marqués avec une merveilleuse sûreté. De plus, ce style a toujours une gravité robuste, et vraiment dramatique ; rien de mièvre, d'incertain, de vague. On sent, au théâtre, la vigueur toute scénique de cette langue et de ce style. Enfin, si Corneille excelle à développer avec ordre et logique une série d'arguments et à composer de longs discours (IIe acte de *Cinna*, IVe acte d'*Horace*, IVe acte de *Sertorius*, etc.), il n'est pas moins habile soit à formuler de courtes et inspiratrices maximes, soit à disposer un dialogue en répliques antithétiques, dont les vers étincelants se croisent comme les attaques et les ripostes de deux épées.

III. — Les contemporains de Corneille.

Si admirable que soit Corneille, son génie ne doit pas nous faire oublier quelques-uns de ses contemporains, rivaux ou amis, qui se partagèrent avec lui la faveur du public. Les principaux sont *Rotrou*, *du Ryer*, *Tristan L'Hermite*, *Thomas Corneille*.

Rotrou (1609-1650). — De la vie de Rotrou on sait peu de chose : qu'il eut un génie précoce, qu'il fit partie du groupe des *cinq auteurs* de Richelieu, et qu'il mourut héroïquement à Dreux, sa ville natale, où il avait été rejoindre son poste de lieutenant-criminel, au moment d'une épidémie. Nous savons aussi qu'il fut un ami de Corneille qu'il appelait son *maître*; et celui-ci le nommait son *père*. Il nous a laissé un assez grand nombre de pièces dont les principales sont, par ordre de dates : *les Sosies* (1636), comédie imitée d'*Amphitryon* de Plaute (à comparer avec Molière) ; *Laure persécutée*, tragi-comédie (1627) ; *la Sœur*, comédie (1645) ; *Saint Genest*, tragédie (1646) ; *Venceslas*, tragédie (1647) ; *Cosroès*, tragédie (1649). Deux de ces pièces méritent encore d'être lues : *Saint Genest*, histoire du comédien Genest qui, jouant devant l'empereur Dioclétien et sa cour une pièce sur le *martyre d'Adrien*, se convertit pendant qu'il joue son rôle, et passe de la fiction à la réalité ; quand Genest est en prison et résiste à toutes les tentatives faites auprès de lui pour lui arracher un désaveu, on sent que Rotrou se souvient de *Polyeucte*. — Dans *Venceslas*, imité d'un drame espagnol. *On ne peut être père et roi*, la situation de Venceslas, roi de Pologne, obligé de condamner son fils à mort, est digne de Corneille ; l'acte V aurait pu être pensé et écrit par l'auteur d'*Horace*. — Rotrou, mort dans la force de l'âge, n'a peut-être pas donné sa mesure. En tout cas, il est, plus que Thomas, le *frère* du grand Corneille.

Du Ryer (1605-1658) eut de très grands succès auprès de ses contemporains, surtout avec *Alcionée* (1639), *Saül*

(1639), *Esther* (1643) et *Amarillis* (1650), pastorale. On goûtait chez lui une délicatesse de style et une simplicité qui, sans doute, reposaient les spectateurs de Corneille lui-même.

Tristan L'Hermite (1601-1655), dont la plus célèbre pièce est *Mariamne*, jouée sur le Théâtre du Marais, en 1636, quelques mois avant *le Cid*, est également caractérisé par un style naturel, souvent lyrique. On le considère comme un précurseur de Racine.

Thomas Corneille (1625-1709), frère de Pierre Corneille, ne fut pas moins fécond que son aîné, et obtint de retentissants succès : ainsi *Timocrate* (1656) fut joué pendant six mois consécutifs. On garda longtemps au répertoire *Ariane* (1672) et *le Comte d'Essex* (1678). Thomas paraît avoir eu surtout des qualités de *métier* ; il aime les intrigues romanesques, et les agrémente d'une assez fade galanterie. Mais il a su varier sa manière selon les changements du goût public, et, sans forte originalité, il parvint à plaire.

Thomas Corneille nous mène, par les dates de ses dernières pièces, jusqu'après la retraite de Racine.

BIBLIOGRAPHIE

CORNEILLE, *Œuvres complètes*, édition *Marty-Laveaux* (collection de grands écrivains de la France), 8 vol. Hachette.
Théâtre de Corneille, édition F. HÉMON, 4 vol. Delagrave.
Théâtre choisi de Corneille, éditions classiques, de P. DESJARDINS (Colin), PETIT DE JULLEVILLE (Hachette), AUBERTIN (Belin), etc.
J. LEMAITRE, *Corneille et la Poétique d'Aristote*. 1888.
G. LANSON, *Corneille* (collection des grands écrivains français). Hachette.
F. BRUNETIÈRE, *les Époques du théâtre français*. 1892 ; — article *Corneille* dans la Grande Encyclopédie.
ROTROU, *Théâtre choisi* (notice par F. Hémon). Laplace, 1883.
G. REYNIER, *le Théâtre après Corneille* (*Hist. de la littérature*. JULLEVILLE, Colin, tome IV, chap. VI).

CHAPITRE V

PASCAL ET PORT-ROYAL

Sommaire : 1° L'abbaye de *Port-Royal*, dans la vallée de Chevreuse, fut réformée en 1608 par Angélique Arnauld. L'abbé de *Saint-Cyran* en devint le directeur spirituel en 1633. Plusieurs laïques se retirèrent auprès de cette abbaye ; on les appela les *Messieurs de Port-Royal.* Les plus célèbres sont : *le Grand Arnauld, Antoine Le Maître, Nicole, Lancelot*, etc. — Le *jansénisme* est une doctrine théologique sur la *grâce*, extraite de l'*Augustinus*, ouvrage de *Jansénius*, évêque d'Ypres. Cette doctrine pénètre à Port-Royal par Saint-Cyran. La Sorbonne fait condamner à Rome l'*Augustinus ;* Port-Royal se soumet en *droit*, mais non en *fait*. — La *casuistique* est l'étude des cas de conscience à l'usage des confesseurs ; les jansénistes reprochent aux jésuites d'être des casuistes trop complaisants. — Port-Royal est persécuté, et finit par être détruit en 1710.

2° *Blaise Pascal* (1623-1662) montre dès l'enfance des dispositions remarquables pour les mathématiques. Il est gagné au jansénisme et se retire à Port-Royal où il écrit *les Provinciales* et où il prépare une *Apologie* de la religion. — *Les Provinciales* sont des *lettres*, au nombre de dix-huit, sur la question de la grâce et contre les jésuites. Elles nous intéressent surtout aujourd'hui par leur style, qui va de la familiarité comique à l'éloquence. — Après la mort de Pascal, on publie (1670), sous le titre de *Pensées*, les fragments de son *Apologie* inachevée. Parmi les éditions suivantes, il faut retenir celle de Condorcet (1776), avec notes de Voltaire, et celles de Faugère (1844) et de Havet (1851), où le texte a été rétabli d'après les manuscrits. — Il est difficile de retrouver l'ordre que Pascal aurait suivi dans cette apologie du christianisme ; on sait seulement qu'il s'adressait aux *libertins* de son temps, qu'il partait d'une analyse psychologique et morale de l'homme, et qu'il cherchait à expliquer cette *énigme* par la philosophie et les religions ; le christianisme apportait seul la solution. — Écrivain, Pascal est avant tout *naturel ;* il est le plus vrai et le plus sublime des génies du dix-septième siècle.

3° *Influence de Port-Royal.* Cette influence s'exerce sur les caractères, sur la prédication, sur l'enseignement.

I. — L'abbaye de Port-Royal. — Principaux écrivains jansénistes.

L'abbaye de Port-Royal. — Dans la vallée de Chevreuse, à six lieues de Paris, existait, depuis le treizième siècle, une abbaye de femmes de l'ordre de Cîteaux. En 1602, Angélique Arnauld, fille d'Antoine Arnauld, célèbre avocat au Parlement de Paris (1), en fut nommée abbesse. Elle ne semblait avoir aucune vocation, et rien ne pouvait faire prévoir qu'elle dût réformer la vie très mondaine de ce couvent. Mais, en 1608, un sermon prêché par un capucin de passage, et qui parla avec force sur la beauté de la vie religieuse, lui toucha le cœur à tel point qu'elle résolut de ramener son abbaye à la stricte observation de l'ancienne règle. Elle éprouva d'abord de sérieuses difficultés, même de la part de sa famille, à qui elle se vit obligée d'interdire la libre entrée de la maison (2). Peu à peu, elle arriva à réformer plusieurs abbayes de son ordre, et elle fonda à Paris, en 1625, une nouvelle maison (3). En 1633, la mère Angélique commença à prendre pour directeur de ses religieuses Duvergier de Hauranne, *abbé de Saint-Cyran* (1581-1643). C'est par lui que le *jansénisme* pénétra à Port-Royal.

Les Messieurs de Port-Royal. — L'abbé de Saint-Cyran réunit à Port-Royal-des-Champs un certain nombre de pieux laïques, résolus à vivre dans la plus stricte observation du christianisme, et qu'on appela au dix-septième siècle : les *Messieurs de Port-Royal*. On y vit venir plusieurs membres de la famille Arnauld ; l'aîné des fils d'Antoine, l'avocat († 1619), *Arnauld d'Andilly*, s'y retira en 1645, et consacra les trente dernières années de sa

(1) Antoine Arnauld se distingua surtout par son plaidoyer en faveur de l'Université contre les Jésuites (1610).

(2) Lire, dans Sainte-Beuve, *Port-Royal*. Livre I, ch. la *Journée du Guichet*.

(3) *Port-Royal de Paris*, situé sur le boulevard actuel de Port-Royal. Il en subsiste quelques bâtiments, enclavés dans un service de l'Assistance publique.

vie à des travaux d'érudition et de théologie. Il eut pour fils Pomponne, qui fut ministre, et mêlé au procès de Fouquet (voir *Lettres de Mme de Sévigné*). — Un autre fils d'Arnauld d'Andilly, Arnauld de Luzancy, avait devancé son père à Port-Royal. — Trois de ses neveux s'y étaient également établis : *Antoine Le Maître* (1608-1658), le plus grand avocat du dix-septième siècle, qui, à l'âge de vingt-neuf ans, renonça aux succès du barreau, et se consacra aux *petites écoles* de Port-Royal ; — *Isaac Le Maître* ou *Le Maître de Sacy* (1631-1684), qui fut prêtre, et aumônier de Port-Royal ; il fit, entre autres traductions, celle de la Bible, si souvent réimprimée ; — *Le Maître de Séricourt*, le troisième neveu d'Arnauld d'Andilly, mourut jeune.

Mais le plus fameux des Arnauld fut le vingtième et dernier enfant de l'avocat, celui qu'on appela **le Grand Arnauld** (1612-1694). Devenu prêtre à vingt-neuf ans, et docteur de Sorbonne, Arnauld se distingua en 1643 par la publication d'un petit opuscule, *De la Fréquente Communion*, qui le mit aux prises avec les jésuites. Il se rallia, avec tout Port-Royal, aux doctrines de Jansénius sur la grâce (que nous allons exposer plus loin) ; et, en 1656, pour deux lettres *écrites à un duc et pair* (le duc de Luynes) (1), il fut solennellement exclu de la Faculté de théologie. A partir de ce jour, Arnauld écrivit une foule d'ouvrages de controverse et d'éducation ; parmi ces derniers, on connaît encore la *Grammaire* et la *Logique* de Port-Royal, en collaboration avec Nicole. En 1679, il s'exila, et il mourut à Bruxelles, en 1694. Le Grand Arnauld, admirable pour son caractère, logicien impitoyable, très érudit, n'a laissé, de l'aveu de ses plus fervents amis, aucune œuvre française vraiment achevée et digne de durer.

Au contraire, on pourra toujours relire quelques pages de **Nicole** (1625-1695), sinon de ses nombreux ouvrages théologiques, au moins de ses *Essais de morale* (1671).

(1) Le duc de Liancourt, ami de Port-Royal, s'était vu refuser les sacrements par le curé de Saint-Sulpice, sous prétexte qu'il avait sa fille pensionnaire au couvent de Port-Royal. Sur ce refus, Arnauld écrivit deux lettres au duc de Luynes, également leur ami (24 février et 10 juillet 1655).

N'oublions pas la part prépondérante de Nicole dans l'enseignement donné par les *petites écoles* de Port-Royal. C'est lui aussi qui aida Pascal dans la documentation des *Provinciales*, et qui traduisit l'ouvrage en latin sous le pseudonyme de Wendrock.

Citons encore **Lancelot** (1615-1695) qui composa pour les Petites Écoles de Port-Royal le *Jardin des racines grecques*.

Le jansénisme. — Toutes les philosophies et toutes les religions considèrent comme un problème des plus difficiles et des plus importants, celui de la *liberté humaine*. La religion chrétienne pose ce problème de la façon suivante: l'homme, déchu par le péché originel, est incapable par lui-même de *mériter* ; il ne saurait y parvenir que si Dieu lui envoie la *grâce*, don gratuit que l'homme doit à Jésus-Christ rédempteur. Mais dans quelle mesure obtenons-nous la grâce ? Dieu nous l'accorde-t-il chaque fois que nous en avons besoin ? Nous suffit-il de la demander ? Et, d'autre part, comment l'homme conserve-t-il son *libre arbitre* si Dieu, qui est tout-puissant, lui accorde ou lui refuse à son gré ce secours indispensable ? On conçoit à quel point les théologiens ont dû disputer sur cette question. Saint Augustin, au quatrième siècle, eut à lutter contre Pélage, qui soutenait que l'homme n'a pas besoin de la grâce ; — à l'autre extrémité, en quelque sorte, se placent ceux qui soutiennent que l'homme n'a aucune liberté, qu'il est *prédestiné* par Dieu, et que, quels que soient ses efforts et sa vertu, il est d avance sauvé ou damné. Les théologiens orthodoxes ont discuté et discutent encore librement sur le *degré* de liberté et de grâce accordé à l'homme : les disciples de saint Thomas (*thomistes*) donnent un peu plus à la grâce : ils continuent la doctrine de saint Augustin ; les disciples du jésuite Molina (*molinistes*) donnent un peu plus à la liberté. Or, on comprend qu'il suffise de forcer un peu l'une ou l'autre doctrine orthodoxe pour toucher à l'une ou à l'autre hérésie.

Il arriva précisément à *Janssen*, évêque d'Ypres (dont le nom a été latinisé en *Jansénius*), de défendre jusqu'à l'exagération la doctrine sur la grâce de saint Augustin. Mort en 1638, Janssen laissait en manuscrit un gros ouvrage

latin, *Augustinus*, publié en 1640. Ce livre fut examiné, comme tous les écrits théologiques, par les docteurs de Sorbonne, qui en tirèrent *cinq propositions* hérétiques, déférées par eux à la cour de Rome et condamnées. Les *molinistes*, en effet, étaient en majorité à la Sorbonne, et ils avaient cru démêler, dans l'*Augustinus*, une tendance dangereuse à la *prédestination* : ils n'accomplissaient en cela que leur devoir de théologiens, et même il faut ajouter que, en cherchant à préserver, dans toute la mesure où l'orthodoxie catholique le leur permettait, les droits de la liberté humaine, ils étaient dignes de sympathie.

Mais l'abbé de Saint-Cyran, directeur spirituel de Port-Royal, avait été l'ami et le collaborateur de Janssen. Il avait pénétré de ses doctrines l'abbé Singlin, son *second*, et tous les Arnauld ; et il était loyalement persuadé de la parfaite légitimité des doctrines de l'*Augustinus*. Aussi, quand les *cinq propositions* eurent été extraites du livre, et condamnées, les partisans de Janssen déclarèrent-ils « qu'ils condamnaient, eux aussi, avec Rome, les hérésies contenues dans les *propositions*, mais qu'ils niaient que les *propositions* fussent dans l'*Augustinus* ». Ce qui voulait dire : « Nos ennemis les jésuites ont forcé ou faussé le sens du livre, de ce livre duquel ils savent que nous enseignons la doctrine ; ils veulent nous rendre suspects et nous perdre, en nous faisant soupçonner d'hérésie. » Alors, il y eut dans cette querelle une double question : celle de *droit*, et celle de *fait*. Sur la première, les jansénistes se déclaraient soumis d'avance ; ils affirmaient ne point dépasser, dans leur doctrine de la grâce, celle de saint Augustin et de saint Thomas. Sur la seconde, ils étaient irréductibles (1).

(1) Sur l'*entêtement* vraiment singulier de Port-Royal, nous ne saurions mieux faire que d'approuver l'opinion exprimée par M. F. Hémon : « Avouons-le, dit-il, l'attitude qu'adoptèrent les jansénistes en face de ces propositions et des censures qui les frappèrent a quelque chose de puéril. Ils abritèrent la question de principe derrière une question de fait. Prêts, disaient-ils, à condamner ces propositions si elles étaient dans Jansénius, ils niaient qu'elles y fussent... Bossuet écrit : « Je crois que les « propositions sont dans Jansénius, et qu'elles sont l'âme de

La casuistique. — Une troisième question vint se joindre aux deux premières, celle de la *casuistique*. Les Messieurs de Port-Royal, sous la direction d'hommes comme Saint-Cyran et Singlin, pratiquaient la religion la plus austère. Ils étaient de véritables ascètes; *solitaires*, ils avaient en abomination la morale mondaine qui leur semblait en contradiction absolue avec la religion chrétienne. Leurs adversaires, les jésuites, qui étaient, entre tous, les confesseurs à la mode, se montraient plus indulgents. Ils avaient raison de chercher à rendre la religion aimable et douce; ils avaient tort, s'ils le faisaient par ambition de corps, et pour s'assurer un plus grand nombre de *pénitents*, que leur facilité relative attirait et retenait. Pour former, dans leurs noviciats, des confesseurs habiles, prévenus d'avance de tous les sophismes que peut inventer un pénitent, capables d'examiner et de résoudre les *cas de conscience* les plus variés, ils avaient écrit des livres de *casuistique*, où, sur chaque péché, des exemples nombreux étaient proposés et discutés. Aux yeux de tous les catholiques, la *casuistique* est en soi légitime; elle apprend au confesseur à *estimer* le péché qui lui est avoué, et surtout à subordonner son *absolution* à telle ou telle promesse formelle de la part de celui qui la sollicite. Ce n'est donc pas la casuistique en soi que l'on doit flétrir, pas plus que la procédure, ou la médecine légale ; c'est l'abus qu'en faisaient certains jésuites qui en arrivaient, par des subtilités coupables, à fausser la conscience de leurs pénitents,

« son livre. » Et Fénelon : « La prétendue question de fait est « une illusion grossière et odieuse. Personne ne dispute réel- « lement pour savoir quel est le vrai sens du texte de Jansé- « nius. Jamais texte ne fut si clair, si développé, si incapable « de souffrir aucune équivoque. Le même système saute aux « yeux et se trouve inculqué presque à chaque pas. » Les jansénistes pouvaient-ils l'ignorer? N'auraient-il pas agi avec plus de sincérité en reconnaissant que les propositions, si elles n'étaient pas mot pour mot dans Jansénius, étaient bien d'accord, au fond, avec sa théologie très clairement systématique? Ils préférèrent se perdre en d'inextricables arguties. On souffre de voir un Pascal s'abaisser à ces chicanes ; mais Arnauld lui avait donné l'exemple. F. HÉMON, *Cours de littérature*, Pascal, p. 6.

et, par une complaisance intéressée, à permettre la pratique de la religion à ceux qui rusaient avec Dieu (1).

Il ne faut jamais oublier, quand on juge Pascal comme adversaire des casuistes, que Pascal ne se plaçait pas, comme Voltaire ou comme tel critique contemporain, au point de vue de la morale rationaliste et laïque; mais que Pascal parlait au nom d'un catholicisme plus sévère, qu'il se confessait lui-même, et pratiquait « la soumission totale à son directeur » (M. Singlin) ; et qu'il accusait surtout les jésuites de considérer comme péchés véniels ce qu'il voulait que l'on traitât de péchés mortels. Il serait donc possible que Pascal désavouât, s'il pouvait les connaître, ceux qui le félicitent le plus aujourd'hui de son antagonisme contre les jésuites. Mais tout de même il aurait tort, en ce sens que toutes les morales dignes de ce nom sont solidaires, et, comme la vraie morale chrétienne, répudient les *faux-fuyants* et les *accommodements*, pour ne point parler des *restrictions mentales*.

Pascal fut suivi, dans sa campagne, par les curés de Paris et de Rouen, qui se réunirent pour obtenir du pape la condamnation de *l'Apologie des casuistes*, écrite par le P. Pirot : et l'assemblée générale du clergé de France agit de même.

Suite de l'histoire de Port-Royal. — Nous avons laissé l'histoire de la célèbre abbaye au moment où s'engage la querelle du Jansénisme. Il convient de terminer cette histoire, avant de nous arrêter à Pascal.

On a vu que Arnaud s'était fait expulser de la Faculté de théologie en 1656. Pressé par ses amis de se défendre en portant la question devant le monde, il composa une sorte de *mémoire* qui, de l'aveu même de l'auteur, n'était pas destiné à faire sensation. C'est alors qu'il aurait dit à Pascal, entré l'année précédente à Port-Royal : « Vous qui êtes jeune, vous devriez faire quelque chose. » Pascal se mit à l'œuvre, et écrivit du 23 janvier 1656 au 24 mars 1657 les dix-huit *Provinciales*; nous verrons quel en fut le succès.

(1) Sur cette délicate question de la *casuistique*, on trouve une excellente discussion dans : Henry Michel, *les Provinciales*, introduction (Paris, Belin).

Cependant, en 1656, Port-Royal avait été profondément ému et soutenu dans sa résistance par le « miracle de la sainte Épine ». Mlle Périer, nièce de Pascal, pensionnaire à Port-Royal de Paris, était atteinte d'une fistule lacrymale; elle fut guérie par l'attouchement d'une relique, une épine de la couronne portée par le Christ pendant la Passion. Les jésuites écrivirent contre ce miracle; les religieuses et les Messieurs y virent une intervention divine en leur faveur.

En 1661, on voulut obliger les Messieurs de Port-Royal et les religieuses à signer le *formulaire* dont les termes essentiels étaient : « Je condamne de cœur et de bouche la doctrine des cinq propositions de Cornélius Jansénius, contenues en son livre intitulé *Augustinus*... laquelle doctrine n'est point celle de saint Augustin, que Jansénius a mal expliquée contre le vrai sens de ce docteur. » Tout Port-Royal refusa de signer ce *formulaire*. Il en résulta une persécution très vive, et la dispersion des religieuses de Paris. Mais, en septembre 1668, le pape Clément IX, par la rédaction d'un nouveau *formulaire*, auquel Port-Royal adhéra, assura la *paix de l'Église*. Pendant quelques années, Port-Royal retrouva le calme et la prospérité. La duchesse de Longueville, sœur du Grand Condé, se retira dans l'abbaye de Chevreuse; son crédit soutint Port-Royal. A sa mort, en 1679, la persécution recommença. L'archevêque de Paris, Harlay de Champvallon, réduisit le nombre des religieuses, et leur défendit de recevoir des pensionnaires. Son successeur, M. de Noailles, était dans des dispositions bienveillantes; c'est pour lui que Racine rédigea, en 1697, son *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*. Mais tout se gâta en 1706, les religieuses ayant refusé d'adhérer sans restriction à une bulle du pape Clément XI sur le *Cas de conscience*. En 1709, les religieuses furent chassées de Port-Royal-des-Champs; et, en 1710, la célèbre abbaye était détruite par ordre du roi (1).

(1) Sur cette histoire de Port-Royal, si importante pour l'étude des idées et des mœurs du dix-septième siècle, voir particulièrement (avec le *Port-Royal* de Sainte-Beuve, l'édition de l'*Abrégé* de Racine, donnée par M. A. Gazier, 1908, avec *notes* et *appendices* propres à préciser et à éclaircir tous les points.

II. — Pascal (1623-1662).

Vie. — Blaise Pascal est né à Clermont-Ferrand, le 19 juin 1623. — Son père. Étienne Pascal, était alors président de la cour des aides de Montferrand ; il résida à Paris de 1631 à 1639, où il s'occupa exclusivement de l'éducation de ses enfants ; de 1639 à 1648, il fut intendant de la généralité de Rouen ; il mourut en 1651. — Blaise Pascal avait une sœur aînée, Gilberte, qui épousa Florin Périer, conseiller à la cour de Clermont, et qui eut pour fille Marguerite Périer, la *miraculée* de la sainte Épine (1656). La sœur cadette de Pascal, Jacqueline, entra au couvent de Port-Royal, sous le nom de sœur Sainte-Euphémie ; elle mourut en 1661, un an avant son frère. — Étienne Pascal était un homme d'une rare distinction et d'un noble caractère. Très versé dans les mathématiques, il remarqua de bonne heure les dispositions géniales de son fils. Mais désireux de lui donner, avant tout, une sérieuse connaissance des langues anciennes, « il évita, dit Mme Périer (dans sa *Vie de Blaise Pascal*), de lui parler de mathématiques, et serra tous les livres qui en traitaient, lui promettant seulement qu'il les lui apprendrait dès qu'il saurait le latin et le grec ». C'est alors, si nous en croyons toujours Mme Périer, que Blaise Pascal, ignorant même les définitions essentielles de la géométrie, appelant un cercle un *rond*, et une ligne une *barre*, « poussa ses recherches si avant qu'il en vint jusqu'à la trente-deuxième proposition du premier livre d'Euclide ». Il convient de corriger le récit de Mme Périer, par celui de Tallemant des Réaux (*Historiettes*, 188-189), où l'on voit le jeune Pascal avouer à son père qu'il a lu en cachette les six premiers livres d'Euclide (1). Quoi qu'il en soit, et que Blaise ait, à l'âge de douze ans, *inventé* ou *retrouvé* la géométrie, il était doué d'un véritable génie pour les sciences. A seize ans, il composait un *Traité des sections*

(1) Cf. Brunschvicg. *Opuscules et Pensées de Pascal* (Paris, Hachette), p. 6. Nous renvoyons, d'une façon générale, à cet excellent ouvrage qui met au point, avec la plus grande sûreté, tout ce qui se rapporte à Pascal.

coniques, qui aurait excité, dit-on, la jalousie de Descartes. Il prenait part à des conférences scientifiques. Il inventait la *machine arithmétique*, pour simplifier les calculs de son père, alors intendant à Rouen. Bref, il commençait une carrière de savant et avait pleine conscience de son mérite, quand un incident vint donner à sa vie une nouvelle direction.

En 1646, Étienne Pascal, à Rouen, fit une chute si malheureuse sur la glace qu'il se démit la cuisse. Deux gentilshommes du voisinage, MM. de la Bouteillerie et Deslandes, qui exerçaient la chirurgie par charité, le soignèrent et demeurèrent chez lui pendant trois mois. Or, ces deux gentilshommes avaient été convertis au jansénisme par un certain docteur Guillebert, curé de Rouville, et ami de Saint-Cyran. Blaise Pascal, ses deux sœurs, et leur père, furent dès lors gagnés au jansénisme ; et du christianisme déjà fervent qu'ils pratiquaient, ils passèrent à une religion plus austère. C'est ce que l'on appelle, assez improprement, la *première conversion* de Pascal. On en a des témoignages dans la *Prière à Dieu pour le bon usage des maladies* (1648), et dans la lettre à M. et Mme Périer *sur la mort de M. Pascal le père* (1651). Cependant, en 1648, Pascal avait fait ses expériences sur la pesanteur de l'air, au sommet du Puy-de-Dôme, en Auvergne, et à Paris, sur la tour Saint-Jacques. En 1651, il écrivait un *Traité sur le vide*, dont il ne nous reste qu'un fragment intitulé : *De l'autorité en matière de philosophie*. — Sa santé, très précaire, l'obligea, en 1652, à interrompre ses travaux scientifiques. C'est alors, pendant deux ans, ce que l'on appelle la *période mondaine* de Pascal. Il fréquente la société ; il est intimement lié avec le duc de Roannez et le chevalier de Méré. Par eux, il fait connaissance avec les *libertins*, que nous désignerions aujourd'hui sous le nom de libres-penseurs ; et peut-être, dès cette époque, à entendre leurs arguments contre la religion, à considérer leur état d'âme particulier, réfractaire à toute apologétique traditionnelle, a-t-il conçu le dessein de ses *Pensées* (1).

(1) On ne saurait trop se prémunir contre une fausse interprétation des sentiments et de la conduite de Pascal pendant

A quoi faut-il attribuer sa *seconde conversion*, c'est-à-dire son retour définitif au jansénisme le plus fervent? Pascal, qui passait en carrosse à quatre chevaux sur le pont de Neuilly, fut victime, le 8 novembre 1654, d'un accident : deux des chevaux se précipitèrent dans l'eau, et, sans la rupture des traits, Pascal et ses amis étaient noyés. Le fait, établi par un récit authentique, est certain. Mais eut-il les conséquences morales qu'on lui donne? Et ne faut-il pas plutôt reconnaître, dans cette seconde conversion, l'action lente et sûre d'une foi janséniste toujours vivace, et surtout l'influence de Jacqueline? Tel est l'avis de M A. Gazier, dont personne ne contestera l'autorité en ces matières; tel est aussi celui de M. L. Brunschvicg. Enfin, le 23 novembre 1654, Pascal éprouva, au cours d'une méditation, une sorte de singulière extase. Il en avait noté les phases sur un morceau de parchemin qu'il portait toujours cousu dans la doublure de son habit, et que l'on retrouva après sa mort. Ayant choisi pour « directeur » M. Singlin, il se retira d'abord à Port-Royal-des-Champs, puis à Port-Royal de Paris. En 1655, se place son *Entretien avec M. de Sacy, sur Épictète et Montaigne*.

C'est au mois de janvier 1656, que Pascal est appelé à servir les intérêts de Port-Royal, en défendant Arnauld devant l'opinion publique, contre la censure de la Sorbonne. Il publie alors ses dix-huit *Provinciales* (1).

cette *période mondaine*. Bien qu'on lui attribue, à cette date de 1652-1653, le *Discours sur les passions de l'amour*, il est à peu près certain que Pascal ne parle des passions qu'en moraliste et en théoricien, et qu'il ne cessa d'être un chrétien, au sens le plus strict du mot. S'il céda, alors, à une sorte de *libertinage*, ce ne fut guère qu'à l'ivresse de la science, je veux dire à un certain orgueil de savant qui se sentait admiré, et qui s'occupait à la fois des questions les plus abstraites et les plus pratiques. Mais, en même temps, on est surpris de voir Pascal si intéressé et si dur envers sa sœur Jacqueline, qui voulait se retirer à Port-Royal, et dont il contrariait les projets. (Voir sur ce sujet : A. GAZIER. *Mélanges de littérature et d'histoire*, Colin.)

(1) Il en avait commencé une dix-neuvième et annoncé une vingtième, quand il s'interrompit, soit que cette polémique ait fini par lui sembler dangereuse pour le fond même de la reli-

A partir de 1658, Pascal ne s'occupe plus que de réunir des matériaux pour une apologie de la religion chrétienne, dont le dessein général se trouve tout entier dans l'*Entretien avec M. de Sacy*. Pascal, en proie à d'incessantes souffrances, notait, ou faisait écrire par sa sœur Jacqueline, ou par un valet, quelques *pensées* relatives à son ouvrage. En même temps son puissant cerveau le ramenait malgré lui à des questions de science et à des inventions pratiques (1). Mais ses dernières années ne sont qu'une lente et affreuse agonie. Pascal mourut le 19 août 1662, dans la maison d'Étienne Périer, son beau-frère ; il fut inhumé à Saint-Étienne-du-Mont (2).

Les Provinciales (1656-1657). — Nous avons rappelé les circonstances qui donnèrent naissance à cette suite de dix-huit brochures que les contemporains ont appelées *les Petites Lettres* ; le nom de *Provinciales* leur vient d'abord du titre que l'imprimeur mit à la première : *Lettre écrite à un provincial par un de ses amis...* ; puis du titre général mis au recueil de Cologne, en 1657 : *Lettres de Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux RR. PP. jésuites sur la morale et sur la politique de ces Pères* (3). Une traduction latine fut publiée en 1658 par Nicole (sous le pseudonyme de Wendrock), le latin étant toujours à cette époque une sorte de langue internationale entre théologiens et savants de tous pays.

Sans revenir sur la question de la *grâce* et de la *casuistique*, indiquons brièvement le sujet des principales lettres, dont les nos 1, 2, 3, 17, 18 sont consacrés à la question *théologique*, et dont les nos 4 à 16 traitent plus particulièrement de la *morale*. — Dans la *première Provinciale*, Pascal passe rapidement sur

gion (comme la suite l'a prouvé), et qu'il ait cru plus utile de s'appliquer sans retard à son *Apologie*, soit que la lutte entreprise par les curés de Paris contre les *casuistes* lui ait fait sentir que son but était atteint et son rôle terminé.

(1) Le problème de la cycloïde ; les « carrosses à cinq sols » (*omnibus*). Cf. la lettre de Mme Périer, citée par L. Brunschvicg, p. 247.

(2) Lire le testament de Pascal, dans L. Brunschvicg, p. 250.

(3) *Montalte* est le pseudonyme de Pascal : c'est l'*anagramme* tiré du lieu de sa naissance, Clermont (*Mons altus*).

la question de *fait*, et arrive aux définitions de la *grâce efficace* et du *pouvoir prochain*. — Dans la *deuxième*, il étudie la *grâce suffisante*. — La *troisième* est une discussion en faveur d'Arnauld qui venait d'être frappé d'une censure par la Sorbonne. — Avec la *quatrième*, nous entrons dans la morale, et les jésuites commencent à être mis en cause directement : il s'agit pour Pascal de ruiner cette doctrine : « Une action ne peut être imputée à péché si Dieu ne nous donne, avant que de la commettre, la connaissance du mal qui y est. » Si on l'admet, dit Pascal, « ceux qui ne pensent jamais à Dieu ne sont jamais coupables ». — Dans la *cinquième*, procès des « casuistes » : examen de la doctrine de la *probabilité* (dans un cas douteux, il suffit d'avoir pour soi l'autorité d'un seul docteur, pour que votre opinion soit *probable*, c'est-à-dire *digne d'être approuvée*). — La *sixième* nous fait entrer dans le détail de ces probabilités, et de leurs conséquences (pour les prêtres, les religieux, les domestiques). — La *septième*, très importante, est consacrée à la *direction d'intention* : on peut, d'après certains casuistes, *corriger le vice par la pureté de la fin* (ainsi pour le *duel*, l'*homicide*). — Avec la *huitième*, nous continuons à discuter la casuistique, « touchant les juges, les usuriers, les banqueroutiers, etc. ». — *Neuvième lettre* : Même sujet (*ambition, envie, gourmandise, équivoques...*). — *Dixième lettre* : Sur le sacrement de pénitence. Les jésuites ont rendu « la confession aussi aisée qu'elle était difficile autrefois ». A la fin de cette lettre, Pascal abandonne le ton ironique et le dialogue comique, pour s'adresser dorénavant, en son propre nom et sur le ton de l'indignation la plus éloquente, à ses adversaires. — *Onzième lettre* : Pascal se défend d'avoir outrepassé son droit en traitant par des railleries les erreurs des casuistes. Il reproche, au contraire, aux jésuites leurs « bouffonneries impies ». — *Douzième lettre* : Erreurs des jésuites sur l'*aumône* et la *simonie*. — *Treizième lettre* (une des plus importantes) : Sur l'*homicide*. — *Quatorzième lettre* : Continuation du même sujet. — *Quinzième lettre* : Sur la *calomnie*. — *Seizième lettre* : Calomnies des jésuites contre des religieux. — Depuis la onzième jusqu'à la seizième, Pascal s'adressait directement aux RR. PP. jésuites ; les *dix-septième* et *dix-huitième* portent pour suscription : *Au R. P. Annat, jésuite* : Pascal y revient à la question théologique : Les papes et les conciles ne sont point infaillibles dans la question de fait (17ᵉ) ; « tout le monde condamne la doctrine que les jésuites renferment dans le sens de Jansénius » (18ᵉ).

L'art de Pascal dans les « Provinciales ». — Malgré l'importance réelle du débat sur la grâce (car la vraie question

qui s'agite est celle des limites de la liberté humaine et de la puissance divine), malgré la portée universelle des discussions sur la morale sévère ou relâchée, *les Provinciales* auraient depuis longtemps rejoint l'énorme fatras des pamphlets de tout genre qui ne survivent guère à l'actualité, si Pascal ne s'y était montré un écrivain de génie. Voltaire dit, dans son *Siècle de Louis XIV* : « Les meilleures comédies de Molière n'ont pas plus de sel que les premières *Provinciales* ; Bossuet n'a rien de plus sublime que les dernières. » Il suffit de développer ce jugement, en indiquant quelques-uns des procédés employés par Pascal :

1° Pascal veut d'abord dans ses premières lettres — et il réagit en cela contre le style *triste* d'Arnauld — atteindre *le monde*, l'intéresser, l'obliger à comprendre ou à croire qu'il comprend le sujet des disputes de Sorbonne. Lui-même, il se donne pour un « honnête homme » très ignorant en ces matières et désireux de s'instruire ; et il s'adresse *naïvement* à des docteurs et à des jésuites. — Ainsi, dans la *première Provinciale*, il a pour interlocuteur un docteur de Navarre qui lui fait solennement de creuses réponses ; puis il va chez un janséniste, revient chez son docteur, interroge un Jacobin. Chacun de ces personnages a sa physionomie, son genre particulier d'entêtement, son style. Le Jacobin se retrouve dans la deuxième lettre, avec sa suffisance scolastique et sorbonique, mise en relief par l'ironique naïveté de son interlocuteur. Mais le Père jésuite de la quatrième lettre est une figure plus achevée : c'est lui qui, pour éclairer Pascal sur la vraie définition de la *grâce actuelle*, va « chercher des livres » : la *Somme* du P. Bauny, un *factum* du P. Annat, les écrits de M. Le Moyne ; et Pascal le pousse, l'oblige à s'enferrer lui-même et à dégringoler de citation en citation... Cependant, le jésuite perd tout à fait pied. Heureusement « on vint l'avertir que Mme la maréchale de... et Mme la marquise de... le demandaient. Et ainsi, en nous quittant à la hâte : J'en parlerai, dit-il, à nos Pères. Ils y trouveront bien quelque réponse. Nous en avons ici de bien subtils. » La *comédie* est complète, comme dans un dialogue de Platon. — Mais nous avons encore un meilleur jésuite, plus comique, plus naturel, à partir de la cin-

CHAPITRE VI

BOSSUET ET LES PRÉDICATEURS

Sommaire : 1° Avant Bossuet, la prédication est réformée par *saint Vincent de Paul, l'Oratoire, les Jésuites* et *Port-Royal.*

2° *Bossuet* (1627-1704) fait ses études à Dijon et à Paris, est archidiacre de Metz où il réside jusqu'en 1658, puis vient prêcher à Paris et à la Cour. Il est nommé évêque de Condom et précepteur du Dauphin (1670), prononce plusieurs oraisons funèbres et devient évêque de Meaux (1681). — Son caractère est fait de bonté, de loyauté et de bon sens. — Les *Sermons* de Bossuet ne furent publiés qu'à la fin du dix-huitième siècle. — Bossuet n'avait aucune prétention littéraire ; il ne cherchait qu'à toucher et à convaincre. Son éloquence est *lyrique.* — Il renouvelle l'*oraison funèbre*, en y introduisant l'*histoire* et le *sermon.* — *Précepteur*, il étudie par lui-même, et à fond, tout ce qu'il enseigne. Il compose pour le Dauphin plusieurs ouvrages, entre lesquels il publie *le Discours sur l'histoire universelle* (1681) ; après sa mort paraissent *la Politique tirée de l'Écriture Sainte* et *le Traité de la connaissance de Dieu et de soi-même.* — *Controversiste.* Bossuet l'est pendant toute sa vie. Il publie en 1688 son *Histoire des Variations des Églises protestantes*, chef-d'œuvre d'érudition et de style. Il combat le *quiétisme.* — Écrivain, Bossuet s'inspire surtout de la Bible et des Pères. — Son style est remarquable par sa *propriété* et sa *variété.*

3° *Bourdaloue* (1632-1704), jésuite, prêcha dix fois le Carême et l'Avent à Versailles ; il eut comme sermonnaire plus de succès que Bossuet. Il savait plaire par son art de raisonner, et surtout par ses *portraits* où la malignité de la cour voyait des personnalités.

4° *Fléchier* est resté célèbre par l'oraison funèbre de Turenne ; — *Mascaron* a de la véhémence, mais son style est archaïque ; — *Massillon* (1663-1742) a prononcé l'oraison funèbre de Louis XIV, le *Petit Carême*, etc. Il a un style harmonieux et élégant ; on l'a surnommé l'*Isocrate français.*

I. — La prédication avant Bossuet.

Nous avons signalé quelques-uns des grands prédicateurs du moyen âge et du seizième siècle. Et nous avons dit, ce qu'il faut répéter, que le *sermon* n'était pas un « genre littéraire », et que les meilleurs sermons, si l'on considère leur objet, n'ont jamais été ni publiés ni peut-être écrits. Cependant, « l'art de persuader » peut avoir quelque utilité, même quand il s'agit de ramener à la foi et à la morale les fidèles auxquels on parle dans une église. Nous verrons plus loin comment Bossuet a compris ce que l'on pourrait appeler la « rhétorique de la chaire ».

Après saint François de Sales, dont il a été question plus haut, il faut signaler, parmi les précurseurs de Bossuet : **saint Vincent de Paul** (1576-1660), dont on cite fréquemment la belle péroraison d'un sermon de charité ; il a connu et encouragé Bossuet qu'il nommait « son fils ». Le **P. Lejeune** (1592-1672), de l'Oratoire, fut un prédicateur familier, qui rappelle, avec plus de goût, ceux du seizième siècle. A la même congrégation appartient le **P. Senault** (1599-1662), plus lettré et plus élégant, et qui eut de grands succès mondains. D'une manière générale, l'Oratoire, fondé en 1612 par le cardinal de Bérulle, contribua, par son enseignement et par la distinction de ses membres, à réformer la prédication. Quand Bossuet prononça, en 1662, l'oraison funèbre du P. Bourgoing, supérieur général de cet ordre, il rendit un éloquent hommage au prédicateur, et il semblait se définir lui-même en définissant sa théorie de la chaire.

Les jésuites, de leur côté, eurent, dès le début du dix-septième siècle, des prédicateurs très éminents, entre autres le **P. Claude de Lingendes** (1591-1660), dont nous possédons des sermons rédigés en latin, mais qui furent prononcés en français. Sa morale était des plus austères, et Bourdaloue l'a souvent imité.

Enfin, Port-Royal contribuait aussi à instruire les prédicateurs, et à les ramener aux vrais principes de l'éloquence sacrée ; nous avons déjà cité, à ce point de vue, **Saint Cyran et Singlin.**

II. — Bossuet (1627-1704).

Vie. — Jacques-Bénigne Bossuet appartenait à une vieille famille « parlementaire » de Bourgogne. Son père, Bénigne Bossuet, était avocat au Parlement de Dijon, et devint conseiller au Parlement de Metz. Jacques-Bénigne naquit à Dijon, le 27 septembre 1627, le septième de dix enfants, et fut de bonne heure destiné à l'Église. Il commença ses études au collège des jésuites de sa ville natale, et les continua, à partir de 1642, à Paris, au collège de Navarre (1). Est-il vrai que, pendant ses années d'études théologiques, il ait fréquenté l'Hôtel de Rambouillet, et qu'il y ait, un soir, improvisé un sermon ? Et faut-il tenir pour authentique le mot de Voiture : « Je n'ai jamais entendu prêcher ni si tôt, ni si tard » ? — Toujours est-il que le jeune Bossuet avait déjà une réputation, Son ardeur au travail lui valait, de la part de ses condisciples, le surnom de *Bos suetus aratro* (2) ; et le prince de Condé acceptait, en 1648, la dédicace de sa première thèse, sa *tentative*.

Bossuet fut ordonné sous-diacre à Langres, et diacre à Metz, où sa famille l'avait fait pourvoir, dès 1640, d'un canonicat. En 1650, il soutint la thèse dite *sorbonique* ; en 1652, il était licencié et, bientôt, docteur en théologie. Ordonné prêtre la même année, Bossuet vint résider à Metz, avec le titre d'archidiacre de Sarrebourg. De 1652 à 1659, sauf une courte apparition à Paris (1657, *Panégyrique de saint Paul*), il prêchera et remplira tous ses devoirs de prêtre à Metz. Dès cette époque, il faut se représenter un Bossuet plein d'ardeur apostolique, et sans aucune ambition littéraire. Nous le voyons déjà controversiste, apôtre, directeur de conscience, travailleur acharné et prenant sur son sommeil pour lire et relire la Bible et les Pères. — Dans la capitale de la Lorraine, les protestants et les israélites étaient nombreux. Bossuet écrit une *Réfu-*

(1) Le *principal* de Navarre était Nicolas Cornet, celui qui découvrit et formula les cinq *propositions* de Jansénius. Bossuet a prononcé son oraison funèbre, en 1663.

(2) *Bos suetus aratro* signifie littéralement : « le bœuf habitué à la charrue », c'est-à-dire le bœuf laborieux et vigoureux.

tation du catéchisme de Ferri, ministre calviniste (1655), et il opère des conversions parmi les Juifs. Il a déjà de grands succès comme prédicateur ; c'est l'époque de ses *Panégyriques* et de ses premières *Oraisons funèbres.*

En 1659, il vient s'établir à Paris, sans abandonner son canonicat de Metz ni son titre d'archidiacre (en 1664, il sera nommé doyen du chapitre de Metz). Il prêche deux panégygiques (*saint Joseph* et *sainte Thérèse*) devant la reine-mère ; et, en 1660, il commence la série des Carêmes et des Avents que nous énumérons plus loin.

De 1659 à 1669, Bossuet se multiplie : sermons, panégyriques, oraisons funèbres, apostolat et conversion d'illustres protestants (Mlle de Bouillon, Turenne, de Lorges, etc.), controverses et conférences avec le ministre Ferri ; et toujours un travail incessant, comme en témoigne la *documentation* précise de tous ses ouvrages. Il n'a d'ailleurs rien publié, depuis 1655.

En 1669, Bossuet est nommé évêque de Condom, et, l'année suivante, précepteur du Dauphin. En 1671, il est élu membre de l'Académie française, se démet de son évêché de Condom et reçoit en compensation deux prieurés, dans les diocèses de Bayeux et de Beauvais. Absorbé par l'instruction du Dauphin, pour lequel il s'impose un travail aussi écrasant qu'inutile, il ne prêche que rarement entre 1670 et 1680. Mais la controverse n'est pas abandonnée : en 1678, il a devant Mlle de Duras, protestante, des conférences avec le ministre Claude, et Mlle de Duras se convertit au catholicisme. La même année, il fait condamner *l'Histoire critique du Vieux Testament*, de Richard Simon.

Le *préceptorat* une fois terminé, Bossuet est nommé premier aumônier de la Dauphine et évêque de Meaux (1681). Alors, on peut dire que sa vie devient plus active que jamais. D'une part il s'occupe de mettre au point et de publier plusieurs ouvrages entrepris pour le Dauphin ; d'autre part, il administre son diocèse, où il réside, avec autant de ponctualité que de zèle apostolique ; enfin, et surtout, il devient le jaloux défenseur de l'orthodoxie catholique et gallicane contre tous ceux qui, du dehors comme au dedans, tentent d'altérer la tradition. Il prononce, en 1681, le sermon d'ouverture de l'Assemblée du

clergé de France, sur *l'Unité de l'Église*, et c'est le seul de ses sermons qu'il ait fait imprimer, le considérant comme un manifeste. Il rédige, en 1682, la *Déclaration du clergé de France en quatre articles, sur les libertés de l'Église gallicane*. Il publie son *Histoire des variations des Églises protestantes* (1688) et ses six *Avertissements aux protestants* (1689-1691) : Il négocie avec Van Muelen et Leibnitz pour arriver à la réunion des Églises protestantes. Il lance contre le P. Caffaro les *Maximes sur la comédie* (1694). Et cependant, de 1680 à 1687, il prononce cinq oraisons funèbres. Mais voici l'affaire du *Quiétisme*, qui commence en 1694 et ne s'achèvera qu'en 1699. A cette occasion, c'est une incroyable abondance de *mémoires*, de *relations*, de *réponses*, qui toutes supposent une étude approfondie des textes. Ajoutez un grand nombre de lettres, à toutes sortes de personnes de tous états, et particulièrement d'admirables *lettres de direction*.

Bossuet trouvait encore le temps de paraître à Versailles, à Chantilly, d'inspecter les couvents de son diocèse et d'y prêcher des retraites.

Il est mort le 12 avril 1704, « les armes à la main », selon l'expression de Saint-Simon.

Son caractère. — Quelques passages toujours cités des *Oraisons funèbres*, sublimes et pompeux, — un portrait théâtral peint par Rigaud, — les souvenirs de la violente querelle du Quiétisme où l'on se plaît à considérer Fénelon comme une victime, — ont contribué à fausser l'opinion publique sur le vrai caractère de Bossuet. Son trait dominant était la bonté. Les contemporains ont insisté sur sa douceur et sur son art de plaire à tous. Il n'a montré de véhémence et d'opiniâtreté que lorsqu'il s'est constitué le défenseur de la tradition et de la foi contre des novateurs qu'il jugeait dangereux. Encore n'était-ce pas sans avoir épuisé les moyens de conciliation ; nous le voyons, depuis Metz jusqu'à Meaux, en pourparlers et en discussions courtoises avec d'illustres protestants ; et contre Fénelon il n'emploie d'abord que des conférences. — Un autre trait de son caractère, c'est la conscience qu'il apporte à tout ce qu'il fait. Doué d'une rare

puissance de travail, il prépare, approfondit, documente. Jamais cet orateur merveilleux ne se paye de mots. — Il est franc envers tous, même envers le roi. Qu'on replace à leur date les compliments qu'il adresse à Louis XIV; ce sont des *leçons*. Qu'on lise surtout ses lettres au roi, en 1675 (1). — Il est spontané et vigoureux; il est, comme écrivain et comme moraliste, essentiellement sain et droit, à égale distance de tout excès. Ses *lettres de direction* sont d'une sûreté toujours actuelle. — Enfin, celle de ses qualités qui résume et qui explique toutes les autres, c'est le *bon sens*. Chez une nature froide ou bornée, le *bon sens* est synonyme de médiocrité; chez un homme doué de la plus puissante imagination, d'une sensibilité exquise, d'une grande force de raisonnement, le *bon sens*, c'est l'équilibre et l'*humanité*.

Bossuet sermonnaire. — La carrière de Bossuet prédicateur se subdivise en plusieurs périodes :

1° *A Metz* (1652-1658). On peut citer pendant cette période : le sermon sur *la Loi de Dieu* (1653 ou 1656), le panégyrique de *saint Bernard* (1655), le premier sermon sur *la Providence* (1656), le panégyrique de *sainte Thérèse* (1657), celui de *saint Paul* (1657 à Paris, Hôpital général). Les discours de la jeunesse de Bossuet sont remarquables par l'ardeur et la véhémence, par la hardiesse toute biblique d'une langue encore mêlée, très pittoresque, très hardie. Les *maîtres* de Bossuet sont alors Tertullien et saint Augustin.

2° *A Paris* (1658-1670). C'est l'époque des *Carêmes* et des *Avents* : — Carême de 1660, aux Minimes de la place Royale (aujourd'hui place des Vosges, alors le centre de Paris élégant); ce fut un *Petit Carême*, c'est-à-dire, *où l'on ne prêchait que le dimanche* (le *Grand Carême* étant celui où l'on prêche, en outre, le mercredi et le vendredi) (2). On doit y signaler les sermons : sur *les Démons*, sur *l'Honneur du monde*, sur *les Vaines Excuses des pécheurs*, sur *la Passion*. Dès cette époque, l'influence de saint Jean Chrysostome

(1) Ces trois lettres figurent dans les extraits des *Œuvres diverses*, publiés par G. Lanson, Paris, Delagrave, 1899.

(2) On voit quelle est la naïveté de ceux qui ont cru que le célèbre *Petit Carême* de Massillon était ainsi appelé parce qu'il était prêché devant Louis XV enfant.

vient tempérer celle de Tertullien et de saint Augustin. — Carême de 1661, aux Carmélites du faubourg Saint Jacques (Val-de-Grâce) : sermons sur *la Parole de Dieu*, sur *la Haine de la vérité*, sur *les Souffrances*, sur *la Passion*. C'est là que Bossuet, au témoignage de l'abbé Ledieu, son secrétaire, aurait eu pour auditeurs les « Messieurs de Port-Royal » (1). — Carême de 1662, au Louvre : sermons sur *la Prédication évangélique*, sur *l'Impénitence finale*, sur *la Providence* (2e), sur *l'Ambition*, sur *la Mort*, sur *les Devoirs des rois*, sur *la Passion*. — Carême de 1665, à Saint-Thomas du Louvre (ce n'est plus un carême *à la Cour*, mais *devant la Cour*). — Avent du Louvre, 1665. — Carême de Saint-Germain-en-Laye, 1666 ; à signaler les sermons sur *la Divinité de la religion*, sur *l'Honneur*, sur *l'Amour des plaisirs*, sur *la Justice*, sur *l'Ambition* (2e). — Avent de Saint-Thomas du Louvre, 1668. — Avent de Saint-Germain-en-Laye, 1669 : sermons sur *les Conditions nécessaires pour être heureux*, sur *l'Endurcissement*. — Cette période est celle de la pleine maturité de Bossuet.

3° Pendant son préceptorat, Bossuet renonce à la prédication. Cependant, il faut signaler, en 1675, le sermon *pour la profession de Mlle de la Vallière*.

4° Nommé évêque de Meaux, Bossuet recommence à prêcher : soit dans des occasions solennelles (sermon sur *l'Unité de l'Église*, 1681), soit dans sa cathédrale de Meaux et dans les églises et couvents de son diocèse (sur *le Silence*, aux Ursulines). C'est la période de l'éloquence familière, de l'homélie plutôt que du sermon (2).

Histoire des sermons de Bossuet. Les manuscrits. Les éditions. — Bossuet n'a pas publié lui-même ses sermons. Un seul fut imprimé, à titre de *manifeste officiel*, le ser-

(1) Quelques expressions analogues, dans les *Sermons* de Bossuet et dans les *Pensées* de Pascal, ont fait croire à certains critiques que Pascal avait imité Bossuet, ou réciproquement. La question est puérile, et M. Gandar (*Bossuet orateur*) l'a résolue d'un mot : l'un et l'autre ont puisé dans les Écritures et dans les Pères, voilà tout.

(2) Dans cette nomenclature, nous citons des *sermons* que les élèves peuvent trouver dans les recueils classiques de MM. Gandar, Gazier, Rébelliau et Jacquinet.

mon sur *l'Unité de l'Église* (1681) ; un autre, sur *la Profession de Mlle de la Vallière*, le fut à son insu. Rien ne prouve mieux le dédain de Bossuet pour la gloire littéraire, que l'état dans lequel il laissait les manuscrits de ses sermons, surtout quand on songe que tout autre que lui aurait profité de sa résidence à Meaux pour revoir, achever, et faire imprimer les discours qui l'avaient rendu célèbre à Metz et à Paris. Chez beaucoup d'excellents prêtres, mais d'un esprit moins droit, il se glisse, après une brillante carrière oratoire, un dangereux sophisme ; combien se sont persuadés qu'en publiant leurs sermons, ils édifieraient les lecteurs et obtiendraient des conversions ! Le bon sens, qui est un des éléments du génie de Bossuet, le préserve de raisonner ainsi. Il sait que dans le sermon, plus encore que dans tout autre genre oratoire, la première qualité est la *convenance*, l'appropriation directe des arguments à l'auditoire. Il le sent si bien que, s'il rédige son sermon, ce n'est jamais pour l'apprendre par cœur et le réciter, mais seulement pour s'assurer de son plan général, de ses citations, de ses exemples, — et qu'il se réserve d'en modifier le détail, aussitôt qu'il parle du haut de la chaire, mesurant aux résistances ou aux sympathies de son auditoire l'importance ou la faiblesse des arguments. Et lorsqu'il prononce de nouveau un sermon déjà prêché, il n'a aucun *respect littéraire* pour ces feuillets rapidement écrits ; il les reprend comme une matière dont l'ensemble peut encore lui servir ; mais il les modifie, les raccourcit, ou les développe ; il biffe d'une plume impitoyable des images magnifiques et des *couplets* trop bien venus, et surtout il accommode le raisonnement et les preuves, le sentiment et le pathétique à son auditoire du moment. Il est aisé de faire cette étude sur les sermons ainsi repris à différentes dates : ainsi *la Providence* de 1656 et celle de 1662, et surtout le sermon sur *l'Ambition*, prêché trois fois : aux Carmélites en 1661, au Louvre en 1666, à Saint-Germain en 1669 (1).

(1) Cf. abbé Lebarq, *Bossuet, Sermons sur l'Ambition*, édition critique, Paris, 1890 ; — C.-M. des Granges, *Sermon sur l'Ambition*, étude critique, Paris, 1890.

Aussi Bossuet laissait-il, à sa mort, des portefeuilles pleins de sermons manuscrits, disposés dans l'ordre liturgique, dont l'état attestait qu'il les avait beaucoup maniés et retouchés, mais dont aucun n'était prêt pour l'impression. Ces portefeuilles passèrent aux mains du fils de son frère Antoine, l'abbé Bossuet, qui devint évêque de Troyes. Celui-ci crut pouvoir en user comme avait fait son oncle ; il s'en servait pour prêcher ; il permettait aux prêtres de son diocèse de les copier et même de les emporter chez eux. Les héritiers de l'évêque de Troyes, M. et Mme de Chazot, de Metz, ne mirent pas moins de complaisance à communiquer les manuscrits de Bossuet. — Cependant les Bénédictins des Blancs-Manteaux, à Paris, préparaient une édition des *Œuvres complètes de Bossuet* (commencée par l'abbé Lequeux), et dom Déforis fit appel à tous ceux qui détenaient des manuscrits. Il obtint de Mme de Chazot tout ce qui restait des sermons, et l'édition de 1772-1778 donne quatre volumes composés de fragments ainsi retrouvés et plus ou moins bien reconstitués. Depuis l'édition des Bénédictins, on a trouvé encore quelques sermons, mais en petit nombre, et nous n'en possédons que deux cents environ.

Dom Déforis avait eu le mérite, très grand à cette époque, de publier *tout* Bossuet. Quelques fautes, quelques erreurs que l'on puisse signaler dans son édition, il a, en dépit du goût de son temps, résisté à ceux qui voulaient « faire un choix et corriger ». Mais il avait mal daté les sermons ; il n'avait pas débrouillé les amalgames formés après coup par Bossuet ; il avait souvent mal lu le texte, maladroitement choisi les *variantes*... Bref, après dom Déforis, il a fallu les travaux de l'abbé Vaillant (1851), de Floquet (1855 et 1864), de Lachat (édition de 1862-1865), de Gandar, de M. Gazier et de l'abbé Lebarq, pour établir un texte définitif et un classement rationnel des sermons de Bossuet (1).

Aussitôt que l'édition de 1772-1778 eut paru, les jugements de la critique et du clergé prouvèrent à quel point le vrai

(1) Cf. l'abbé LEBARQ, *la Prédication de Bossuet*, 1888 ; et *Œuvres oratoires de Bossuet*, Paris, 1890-1896, 6 vol.

génie est mal compris, aux époques de décadence littéraire et morale. L'abbé Maury, sans doute, manifesta un certain enthousiasme, et d'Alembert (1779) appelait les sermons des *esquisses de maitre*. Mais La Harpe déclarait Bossuet *médiocre dans le sermon* ; Féletz le jugeait *trop familier, pénible, obscur, diffus, bas et trivial.* Bientôt une réaction se fit : Saint-Marc Girardin, Patin, Nisard, et les critiques que nous avons précédemment nommés, rendirent aux *Sermons* leur place dans l'œuvre de Bossuet, la première. Les *Sermons* de Bossuet sont, avec les *Pensées* de Pascal, le premier jet du génie.

Comment Bossuet comprend l'éloquence de la chaire (1). — Déjà, par la façon dont il rédigeait et remaniait ses sermons, on a pu voir que Bossuet n'avait rien d'un littérateur de profession, et qu'il était uniquement préoccupé de convaincre et de toucher. Mais il a eu l'occasion de dire explicitement comment il entendait l'éloquence chrétienne.

Bossuet veut d'abord que le prédicateur connaisse l'Écriture Sainte. Lui-même il lisait et relisait la Bible, et il s'en était si bien pénétré qu'on ne sent plus aucune *soudure* entre la citation biblique et le commentaire (cf., à ce sujet, *l'Honneur du monde*, *l'Ambition*, *l'Honneur*, *l'Impénitence finale*, etc.). Pour les Pères de l'Église, il conseille la lecture simultanée de saint Augustin et de saint Jean Chrysostome, qui se complètent et se corrigent l'un l'autre ; Tertullien (pour lequel, jeune prêtre à Metz, il éprouva un véritable enthousiasme), saint Cyprien, Clément d'Alexandrie, saint Grégoire de Nazianze. Parmi les auteurs profanes grecs : Homère, Platon, Socrate, Démosthène (mais Bossuet avoue qu'il les a peu lus); en latin : Cicéron, Tite-Live, Salluste, Térence, Virgile ; en français : Balzac, les écrits des Messieurs de Port-Royal, Corneille. — A l'époque où Bossuet

(1) Les sources de cette étude sont : le *Panégyrique de saint Paul*, *l'Oraison funèbre du P. Bourgoing*, les sermons sur *la Prédication* et sur *la Parole de Dieu*, et un opuscule publié par Floquet en 1855, sous ce titre : *Sur le style et la lecture des écrivains et des Pères de l'Église pour former un orateur* (écrit en 1669 pour le jeune cardinal de Bouillon). Il faut y ajouter bien des passages d'autres sermons, oraisons funèbres, lettres, etc...

envoie cette *liste* au cardinal de Bouillon, il n'a pas encore fait l'éducation du Dauphin ; il reprendra, et à fond, l'étude des auteurs profanes. — « Mais ce qui est le plus nécessaire pour former le style, c'est de bien comprendre la chose, de pénétrer le fond et la fin de tout, et d'en savoir beaucoup... »

Dans *le Panégyrique de saint Paul* et dans *la Parole de Dieu*, Bossuet s'élève avec une admirable véhémence évangélique contre les prétentions littéraires de l'orateur chrétien et contre la coupable curiosité des auditeurs. — Saint Paul, dit-il, « rejette tous les artifices de la rhétorique... Il a des moyens pour persuader que la Grèce n'enseigne pas et que Rome n'a pas appris... une vertu plus qu'humaine qui persuade contre les règles, qui ne flatte pas les oreilles, mais qui porte ses coups droit au cœur... Ne regardons pas les prédications comme un divertissement de l'esprit ; n'exigeons pas des prédicateurs les ornements de la rhétorique, mais la doctrine des Écritures... Du moins sachons *distinguer l'assaisonnement de la nourriture solide...* » — Bossuet compare (*Parole de Dieu*) l'autel et la chaire. Il juge le prêtre et l'auditeur également coupables de sacrilège s'ils laissent *tomber* soit le corps, soit la parole de Jésus-Christ. « Les prédicateurs ne montent pas dans les chaires pour y faire de vains discours qu'il faille entendre pour se divertir. [Ils y montent] dans le même esprit qu'à l'autel, pour célébrer un mystère... La conscience veut la vérité, et comme c'est à la conscience que parlent les prédicateurs, ils doivent rechercher non des brillants qui égaient, ni une harmonie qui délecte, ni des mouvements qui chatouillent, mais des éclairs qui percent, un tonnerre qui émeuve, un foudre qui brise les cœurs. » Quelle doit donc être la part de l'éloquence ? « La sagesse marche devant comme la maîtresse, l'éloquence s'avance après comme la suivante... Elle doit suivre sans être appelée... Elle doit venir d'elle-même, attirée par la grandeur des choses et pour servir d'interprète à la sagesse qui parle... Le prédicateur prendra tout dans les Écritures, non seulement pour justifier, mais pour embellir son discours. » — De leur côté, les auditeurs doivent « savoir écouter au dedans... On parle dans la chaire, la prédi-

cation se fait dans le cœur... Ils pèsent les paroles, comparent les prédicateurs, comme si la chaire était un théâtre où il fallût disputer le prix du bien dire !... »

Cette fière et apostolique théorie de la prédication explique pourquoi Bossuet n'eut pas, au dix-septième siècle, malgré la supériorité de son génie, un succès égal à celui de Bourdaloue et de Massillon. Certes, il parle toujours une admirable langue, aussi correcte que forte ; mais il ne craint pas, quand le sujet l'exige, de descendre à la familiarité, et de surprendre ses auditeurs par la brusquerie et par l'emportement de son langage. Dans l'*Oraison funèbre d'Anne de Gonzague*, après avoir raconté les songes de la princesse, et cité ses lettres, il dit : « Je me plais à répéter ces paroles, malgré les oreilles délicates ; elles effacent les discours les plus relevés, et je voudrais ne plus parler que ce langage ! » Et encore : « Mon discours dont vous vous croyez les juges vous jugera au dernier jour ; et si vous n'en sortez plus chrétiens, vous en sortirez plus coupables. »

Le lyrisme de Bossuet. — Mais ce qui explique encore une certaine résistance de la part du dix-septième siècle, c'est que Bossuet est beaucoup moins impersonnel et abstrait qu'un Bourdaloue ou un Massillon. Il est seul en son siècle un *lyrique*. — L'abbé Maury avait déjà signalé le lyrisme de Bossuet ; Villemain l'a défini et précisé dans l'introduction de *la Poésie de Pindare* ; de nos jours, Brunetière y est revenu avec éclat.

Qu'est-ce que le *lyrisme*, dégagé des genres fixes dans lesquels on l'a le plus souvent enfermé ? C'est « l'expression passionnée et imagée de sentiments individuels sur des thèmes communs ». Ainsi défini, il peut se glisser dans tous les genres, et en devenir l'âme. — Au dix-septième siècle, où chacun « aime la raison », où sous l'influence du cartésianisme on veut « mener ses pensées par ordre » (au point que Boileau croit que le *beau désordre* de l'ode est un *effet de l'art*), tous les « genres déterminés » échappent au lyrisme. Un seul genre, si toutefois c'en est un, est soustrait, par sa liberté, et à cause de la part très large qu'il laisse à l'individualité, à cette règle commune :

c'est le *sermon*. L'éloquence, d'ailleurs, a toujours eu des affinités avec le lyrisme, surtout quand, au lieu de s'exercer sur des questions de droit ou de personnes, elle traite les grands *lieux communs* dont vit l'humanité, et quand, pour les renouveler, l'orateur cherche à frapper l'imagination et la sensibilité de ses auditeurs.

Que l'on songe, d'autre part, à toutes les sources du lyrisme de Bossuet : — En lui-même, une vive et puissante imagination, une ardeur d'apôtre, une autorité fondée sur la tradition et qui lui donne le ton des prophètes; une connaissance profonde, par la direction et la confession, du drame intime qui se joue dans le cœur de l'homme ; sa méthode de travail, enfin, qui consiste à méditer longuement, puis à écrire très vite sous l'inspiration qui l'oppresse. — En dehors de lui, pour ainsi dire, la nécessité de rajeunir les idées générales qui sont le fond du sermon ; l'étude constante de la Bible, source intarissable du plus beau des lyrismes, de celui qui de Dieu jusqu'à l'homme « remplit tout l'entre-d'eux » ; la lecture des Pères, comme Tertullien, saint Augustin, saint Jean Chrysostome, premiers et ardents défenseurs d'une foi jeune et sensible.

Maintenant, que l'on considère les sermons, on y trouvera du lyrisme à classer sous les points suivants : — *a Mouvement général du discours* : Bossuet obéit à une émotion intérieure, qui rythme et qui entraîne son raisonnement. Ce n'est pas un froid logicien, c'est un *logicien passionné*, comme Pascal (*la Mort*, *l'Impénitence finale*, *l'Enfant prodigue*, les différentes *Passions*). — *b*) Le ton est personnel et souvent impérieux, comme celui d'un *visionnaire* qui, recevant son inspiration d'en haut, la subissant en quelque sorte, à son tour la projette sur son auditoire (*l'Ambition*, *la Mort*, *l'Honneur*, *Saint Bernard*). — *c*) Il s'élève fréquemment à la méditation à la fois psychologique et mystique, et alors il ressemble tout à fait à nos lyriques modernes : Lamartine, Vigny, Sully-Prudhomme. Il va jusqu'à l'extase, et se perd en douleur ou en adoration (*Saint Bernard*, *Sainte Thérèse*, *l'Honneur*, *la Mort*, *la Passion* de 1660). — *d*) Il donne à ses développements une forme rythmique, avec des *refrains* saisis-

sants : voir en particulier *l'Impénitence finale* : « La fin est venue, la fin est venue... etc. » et *la Passion* de 1660 : « *Tradebat autem...* »

Mais ce lyrisme n'exclut chez Bossuet ni la pleine possession de la pensée ni la suite du raisonnement. On sent chez lui la *raison souveraine* qui règle cette ardeur lyrique ; et c'est ce frémissement d'une sensibilité puissante disciplinée par le génie, qui rend la lecture des sermons aussi vivante que celle des *Pensées* de Pascal.

Les Oraisons funèbres. — Le mot *oraison* s'employait encore au dix-septième siècle dans le sens de discours ; on disait les *oraisons de Cicéron.* Il ne faut donc voir aucun sens religieux dans cette expression, aujourd'hui archaïque.

Les oraisons funèbres de Bossuet sont : — 1656, à Metz, *Yolande de Monterby*, abbesse de Sainte-Marie de Metz ; — 1658, à Metz, *Henri de Gornay* ; — 1662, *le P. Bourgoing*, supérieur général de l'Oratoire ; — 1663, *Nicolas Cornet*, principal du collège de Navarre ; — 1667, *Anne d'Autriche* (discours perdu) ; — 1669, *Henriette de France*, reine d'Angleterre ; — 1670, *Henriette d'Angleterre*, duchesse d'Orléans ; — 1683, *Marie-Thérèse*, reine de France ; — 1685, *Anne de Gonzague*, princesse palatine ; — 1686, *Michel Le Tellier*, chancelier de France ; — 1686, *Mme du Blé d'Uxelles*, abbesse de Faremoutiers (discours perdu) ; — 1687, *le Prince de Condé.* — Sur ces douze oraisons funèbres, six ont été imprimées du vivant de Bossuet, et par ordre du roi.

Nous n'avons pas à apprécier ici séparément des discours aussi célèbres, mais seulement à définir et à caractériser le génie de Bossuet dans l'oraison funèbre. — C'est malgré lui, et toujours par reconnaissance ou par obéissance, que Bossuet s'est exercé dans un genre presque déprécié, avant lui, par des défauts qui en semblaient inséparables, et dont il sentait vivement la difficulté. Dans l'oraison funèbre du P. Bourgoing, il dit : « Je vous avoue que j'ai coutume de plaindre les prédicateurs lorsqu'ils font les panégyriques funèbres des princes et des grands du monde. Ce n'est pas que de tels

sujets ne fournissent ordinairement de nobles idées... Mais la licence et l'ambition, compagnes presque inséparables des grandes fortunes, mais l'intérêt et l'injustice, toujours mêlés trop avant dans les grandes affaires du monde, font qu'on marche parmi les écueils ; et il arrive ordinairement que Dieu a si peu de part dans de telles vies, qu'on a peine à trouver quelques actions qui méritent d'être louées par ses ministres. » — Bossuet s'est donc préoccupé de purifier, de sanctifier, de rendre digne des autels, « devant lesquels, dit-il, il ne donne point de fausses louanges », ce genre de panégyrique si compromis. Et il y arrive, en le transformant par l'*histoire* et par le *sermon*.

1° *L'histoire.* — Avant de juger Bossuet historien dans les oraisons funèbres, observons qu'il n'a pas toute la liberté du *livre*. Il parle devant la famille du défunt, dans une cérémonie qui est un hommage à sa mémoire, et il est limité par les convenances que lui imposent les circonstances. De plus, l'éloquence officielle use, à toutes les époques, et surtout quand elle est emprisonnée par une *étiquette*, de certaines formules qui peuvent, ailleurs et plus tard, être prises à contresens. Les compliments et les éloges de Bossuet doivent être replacés à leur date, dans leur milieu, et ainsi *rectifiés*. — Bossuet s'est toujours scrupuleusement documenté sur les personnages dont il avait à prononcer l'éloge. Il demande à Mme de Motteville un *mémoire* sur Henriette de France ; — il en reçoit un du chanoine Feuillet sur Madame ; — il se fait communiquer des lettres d'Anne de Gonzague ; — il interroge tous les témoins ; — mais surtout il connaît personnellement presque tous ses *héros* : Madame, Marie-Thérèse, Le Tellier, Condé, et il peut apporter sur eux des détails intimes très précieux pour l'histoire. — Bossuet profite du rôle joué par ces princes, par ces princesses, par ces reines, qui tous sont *historiques* au sens le plus complet du mot, pour donner une sorte de tableau des événements au milieu desquels ils ont joué leur rôle : révolution d'Angleterre, Fronde, guerres de Louis XIV, révocation de l'édit de Nantes, etc... Il trace des portraits qui contribuent à augmenter l'impression de vie que donne son

discours : Cromwell, Mazarin, Turenne. — Mais il veut que cette partie de l'oraison funèbre reste instructive et morale. Il subordonne l'histoire à la religion. La théorie de la Providence, qui anime le *Discours sur l'histoire universelle*, se retrouve dans toutes ses oraisons funèbres. Et il ne s'interdit pas de rappeler, ne fût-ce que par des allusions très vivement senties par les contemporains, certaines fautes politiques (Condé), certaines faiblesses (Charles Ier), certains excès réparés par la pénitence (Anne de Gonzague). Souvent, son silence, ou le tour de ses éloges, est une leçon ; étudiez, à ce point de vue, son oraison funèbre de Marie-Thérèse.

2° *Le sermon.* — Mais chaque oraison funèbre est surtout un sermon, où le défunt sert d'illustre exemple. La Harpe a cru rabaisser celle d'Anne de Gonzague en l'appelant « le plus sublime des sermons » ; il a caractérisé en même temps toutes les autres. Bossuet se propose avant tout l'instruction et l'édification de ses auditeurs. Aussi peut-on rapprocher chaque oraison funèbre d'un ou plusieurs sermons célèbres. Et Bossuet a souvent utilisé telle et telle partie d'un sermon déjà prononcé, pour l'insérer dans une oraison funèbre. — Ainsi l'éloge d'Henriette de France est un sermon sur *la Providence* et sur *les Devoirs des rois* ; celui d'Henriette d'Angleterre, un sermon sur *la Mort* (la division correspond exactement au célèbre sermon de 1662) ; celui d'Anne de Gonzague, un sermon sur *l'Impénitence finale*, sur *l'Endurcissement*, sur *la Providence*, etc. ; celui de Marie-Thérèse, un sermon sur *la Pureté* ; celui de Condé, un sermon sur *l'Ambition*, sur *l'Honneur du monde*, etc... Bref, on ne perd jamais de vue, au milieu des louanges et de l'histoire, le but principal de l'orateur qui veut et doit rester un prédicateur.

Le style des *Oraisons funèbres* est plus travaillé, plus *achevé* que celui des *Sermons*. Il est, en général, d'une gravité et d'une noblesse soutenues. Mais on aurait tort d'en oublier les parties simples et familières : ainsi la deuxième partie de l'oraison d'Henriette de France, un grand nombre de passages de celle d'Anne de Gonzague, la troisième partie de celle de Condé. Quelques-unes, comme celle de Marie-Thérèse, sont d'un ton qui rappelle

les Méditations sur l'Évangile. Ainsi, dans ces œuvres d'apparat, et où Bossuet se sentait obligé à une certaine égalité de style, on trouve encore une étonnante variété.

Bossuet précepteur du Dauphin et historien. — Si l'on veut savoir comment Bossuet a compris son rôle et ses devoirs de précepteur, il faut lire la lettre latine qu'il adressait, le 8 mars 1679, au pape Innocent XI. Le programme comprenait : — l'étude de la religion, par la lecture commentée de l'Écriture sainte, et l'histoire de l'Église; — celle du latin : grammaire, exercices, lecture d'auteurs, entre autres Virgile, Térence, César, Cicéron (remarquons ici que Bossuet ne lui fait pas lire les auteurs latins *par parcelles*, mais *en entier*, *de suite*, « étant certain, dit-il, que chaque endroit ne s'entend jamais clairement, et ne paraît avec toute sa beauté, qu'à celui qui a regardé tout l'ouvrage comme on regarde un édifice, et qui en a pris tout le dessein et toute l'idée »); — la géographie, où il fait une grande place à l'étude des mœurs; — l'histoire, et surtout celle de la France. Bossuet préparait lui-même chaque leçon d'histoire, et *l'exposait* au Dauphin. « Nous lui en *récitions* de vive voix, dit-il, autant qu'il en pouvait facilement retenir; nous le lui faisions répéter : il l'écrivait en français, et puis il le mettait en latin; cela lui servait de thème, et nous corrigions aussi soigneusement son français que son latin. Le samedi, il relisait tout d'une suite ce qu'il avait composé durant la semaine; et, l'ouvrage croissant, nous l'avons divisé par livres, que nous lui faisions relire très souvent. » Ajoutez à ces matières la philosophie, le droit romain, de l'histoire naturelle, de la physique et des mathématiques. — Pour remplir ce vaste programme, Bossuet n'était pas seul. M. de Montausier, gouverneur du Dauphin, lui avait adjoint des collaborateurs : Huet et Fleury, pour les lettres et l'histoire, et Blondel pour les sciences. Mais, sauf pour les sciences (encore Bossuet étudia-t-il l'anatomie), Bossuet fit tout par lui-même, se remit à l'étude de la grammaire et des auteurs, rédigea des cours d'histoire qui témoignent pour le temps d'une sérieuse connaissance des sources, et se trouva en mesure, cette éducation finie, de

publier le *Discours sur l'histoire universelle* (1681). La *Politique tirée de l'Écriture sainte*, le *Traité de la connaissance de Dieu et de soi-même* qu'il avait également écrits pour le Dauphin, parurent après sa mort, en 1709 et 1726. Le résultat de ces efforts fut, on le sait, presque négatif. Le Dauphin avait l'esprit lourd et apathique, et semble avoir peu profité des leçons d'un tel précepteur.

Le Discours sur l'histoire universelle (1681) n'est qu'une partie du vaste cours d'histoire écrit par Bossuet pour le Dauphin; la suite, annoncée dans la lettre à Innocent XI, et qui devait aller de Charlemagne au dix-septième siècle, n'a pas été rédigée : nous n'en possédons que des notes. — Le *Discours* (latin : *discursus*, exposé méthodique et suivi, sans aucun sens *oratoire*) embrasse les temps qui se sont écoulés, depuis la *Création* jusqu'à *Charlemagne*. Une première partie, intitulée *les Époques* et divisée en douze chapitres, est un résumé chronologique et synchronique des principaux événements; — dans une deuxième, intitulée *la Suite de la religion*, Bossuet expose comment, depuis Moïse, la religion chrétienne est préparée, et comment tout, dans l'ancienne loi comme dans la nouvelle, aboutit par une *suite* ininterrompue au triomphe de l'Église; — dans la troisième partie, *les Empires*, Bossuet étudie l'action de la Providence sur les grands empires de l'antiquité, et comment, absorbés l'un par l'autre, ces empires forment, sous le joug des Romains, l'unité nécessaire à la diffusion de l'Évangile. — Bossuet historien reste toujours, ne l'oublions pas, théologien et éducateur; il le proclame lui-même au début et à la fin de son *Discours*. Mais, cette réserve faite, on ne peut nier la solidité de sa documentation, la puissance et la largeur de ses vues, la sûreté avec laquelle il a analysé la Bible, et caractérisé le peuple romain. Nous ne concevons plus l'histoire traitée de la sorte; mais nous devons rendre hommage à la loyauté et à la profondeur de Bossuet, qui, *philosophe de l'histoire*, est, malgré la différence des moyens et du but, un véritable précurseur de Montesquieu.

Nous n'avons pas à insister sur la *Politique tirée de l'Écriture sainte*, publiée seulement en 1709, quatre ans

après la mort de l'auteur. C'est là que Bossuet s'établit le théoricien du pouvoir absolu et du droit divin. On parle beaucoup de cet ouvrage; on le lit peu; de là, quelques erreurs courantes à son sujet. Il faut seulement retenir qu'en fondant le pouvoir des rois sur la religion, Bossuet leur impose bien plutôt des devoirs qu'il ne leur reconnait des droits. A ceux que la longueur de ce traité rebuterait, nous recommandons le sermon sur *les Devoirs des rois* (1662) qui en est une sorte de puissante esquisse.

Bossuet controversiste. — Nous avons déjà dit quelle place tient dans l'œuvre de Bossuet la *controverse*, c'est-à-dire la polémique contre tous ceux qu'il considère comme des ennemis de la foi. Cette place est si importante, qu'on pourrait affirmer que *tous ses ouvrages* sont plus ou moins animés par la controverse, Bossuet étant toujours « sur la brèche ». Ainsi tel sermon ou telle oraison funèbre, quand on les regarde attentivement à leur date, sont des *actes*, et correspondent à tel mouvement de l'opinion ou à la publication de tel ouvrage, et Bossuet eût dit justement, comme Voltaire : « J'ai écrit pour agir (1). » Mais nous ne pouvons entrer dans cette étude détaillée, et nous nous bornons ici aux grands ouvrages de controverse.

1° *Le protestantisme.* — Rappelons que le premier ouvrage imprimé de Bossuet est la *Réfutation du catéchisme de Paul Ferri* (Metz, 1655). Plus tard, quand il travaille à la conversion de Turenne (1668-1669), Bossuet compose une *Exposition de la foi catholique,* qu'il publie en 1671. En 1682, c'est encore contre les protestants que Bossuet donne le *Traité de la communion sous les deux espèces.* Enfin, en 1688, il publie en deux volumes son HISTOIRE DES VARIATIONS DES ÉGLISES PROTESTANTES, à laquelle il faut joindre les six *Avertissements* (1689-1691) et la

(1) Ainsi l'*Oraison funèbre d'Anne de Gonzague* (1685) est dirigée contre les *libertins.* La deuxième partie du *Discours sur l'histoire universelle* (1681) doit être lue surtout comme une réponse aux tentatives d'exégèse rationaliste de Richard Simon, dont Bossuet, en 1678, avait fait *supprimer* l'ouvrage. L'*Oraison funèbre de Le Tellier* (1686) devient très intéressante, si l'on songe que Bossuet écrivait alors son *Histoire des variations* (1688), etc.

Défense de l'Histoire des variations (1691). Tout le monde est d'accord pour admirer la conscience et la sûreté avec lesquelles Bossuet a documenté son histoire ; il y a travaillé plusieurs années, cherchant par lui-même, et par l'intermédiaire de savants amis, tous les textes sur lesquels il voulait fonder son argumentation (1). Et il suffit d'ouvrir ces deux volumes, dans l'édition originale de 1688, pour être frappé de l'abondance des notes et renvois, mis *en manchette*. Bossuet tenait essentiellement à ce que ses adversaires fussent obligés de s'incliner devant ses preuves *matérielles* ; et, de fait, dans les polémiques qui s'engagèrent, on attaqua ses idées et ses conclusions, et non pas ses documents ou sa méthode historique. — Quel est le but de Bossuet ? C'est de prouver aux protestants, par un tableau des *variations de leurs églises*, depuis Luther, qu'il leur manque cette *unité* qui est le caractère fondamental de la véritable Église. La conclusion s'imposera, le retour au catholicisme, qui est seul en possession de l'*unité dans la continuité*. Si Bossuet n'est pas arrivé à ce but qu'il désirait passionnément atteindre, car dans cette discussion il est apôtre, et « il a plus d'amour que de haine », il a laissé du moins une de ses œuvres les plus profondes et les plus vivantes. Dans les quinze livres qui la composent, il suit l'ordre historique, et l'on peut y signaler les passages suivants : — Au livre Ier, le *portrait de Luther* ; au livre II, ses disputes avec *Carlostadt* et *Zwingle* ; au livre III, *portrait de Mélanchton* ; au livre VII, les révolutions d'Angleterre, *portrait d'Henri VIII* ; au livre IX, *portrait de Calvin*..., etc. Tous ces personnages tout à fait distincts, admirablement *plantés*, agissent et conduisent, en quelque sorte, le développement de la Réforme. On finit par s'intéresser à ce qu'il y a de plus ardu dans la partie théologique de l'ouvrage, tant l'analyse des doctrines fait corps avec le récit et l'explique (2).

(1) Cf. A. Rébelliau, *Bossuet historien du protestantisme*. Paris, 1891.

(2) Lire des passages de l'*Histoire des variations* dans *Extraits des œuvres diverses de Bossuet*, par G. Lanson. — Sur l'ensemble de l'ouvrage, cf. F. Hémon, *Cours de littérature*, *Bossuet*, p. 25.

2° *Le Quiétisme.* — Nous remettons au chapitre de Fénelon l'exposition de cette polémique ; nous y citerons les œuvres des deux adversaires.

3° *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694). — Un religieux théatin, le P. Caffaro, avait écrit à Boursault une lettre que cet auteur avait publiée, sans signature, en tête d'une édition de son théâtre. Ce religieux soutenait que les anathèmes de l'Église contre la comédie ne pouvaient plus s'appliquer à celle du dix-septième siècle, devenue morale. Bossuet vit dans cette affirmation un système qui engageait l'autorité de l'Église, et il répondit au P. Caffaro par une brochure dont le ton nous paraît aujourd'hui trop violent, mais où l'on sent, une fois de plus, l'ardente conviction d'un prêtre qui ne croit point devoir, comme Fénelon dans sa *Lettre à l'Académie*, prendre des détours pour exposer et pour défendre la doctrine traditionnelle de l'Église (1).

4° *La Défense de la tradition et des saints Pères*, contre Richard Simon, le premier qui ait introduit l'exégèse dans l'étude de l'Écriture sainte (publiée seulement en 1753).

Autres ouvrages de Bossuet. — Nous ne pouvons même énumérer les nombreux ouvrages de Bossuet ; mais il faut encore citer deux livres qui prouvent l'étendue et la variété de son génie : les *Méditations sur l'Évangile*, et les *Élévations sur les Mystères.* Ces ouvrages furent écrits par Bossuet pour les religieuses de la Visitation de Meaux, en 1694 et 1695. Ils ne furent publiés que par son neveu, l'abbé Bossuet, en 1727 et 1731. Dans ces pages à la fois précises, sensées, et inspirées, apparaît, sous sa forme la plus achevée et la plus haute, le *lyrisme* de Bossuet (2). — Enfin, il reste de Bossuet une vaste correspondance, des plus précieuses pour la connaissance de l'homme, qui y paraît avec sa droiture, sa loyauté, son dévouement absolu à ce qu'il estime être son devoir du moment. Ses plus belles lettres sont ses lettres de *direction*, écrites pour la plupart à des religieuses de son diocèse de Meaux (3).

(1) Voir l'édition des *Maximes* donnée par M. Gazier (Paris, Belin).

(2) Cf. LANSON, *Extraits*.., p. 490.

(3) Voir l'ouvrage de M. l'abbé BELLON, *Bossuet directeur de conscience.* Paris, 1896 ; — G. LANSON, *Lettres choisies du dix-septième siècle*, p. 393.

Bossuet écrivain. — Nous avons déjà indiqué les sources et les éléments du style de Bossuet : l'Écriture, les Pères, l'antiquité latine. Mais combien d'autres, à la même époque, ont fait les mêmes lectures, se sont nourris de la même moelle, et ne donnent, en aucune façon, l'impression du style de Bossuet. Toutes les définitions sont donc presque superflues : elles confondent Bossuet avec ses contemporains, loin de le *distinguer*. Ce que l'on peut dire de moins vague, quand on cherche à caractériser ce style, c'est qu'il satisfait pleinement ce besoin de *propriété* qui est notre première exigence, et qu'il est toujours, par conséquent, aussi *naturel* que *varié* ; c'est encore qu'il est à la fois, dans le sens le plus profond du mot, celui d'un *orateur* et d'un *poète*. — Son vocabulaire est des plus riches ; sa syntaxe suit le mouvement de la pensée ; ses figures n'ont jamais l'air d'être *plaquées* ou ajoutées, mais sortent du fond même de son sujet. — A Bossuet, enfin, plus qu'à personne, s'applique la définition du style donnée par Buffon : « Bien penser, bien sentir, et bien rendre. »

III. — Bourdaloue (1632-1704).

Bossuet prêcha sa dernière station à la cour en 1669. Le jour même où il descendait de la chaire royale, le 25 décembre, Bourdaloue se faisait entendre à Paris pour la première fois, dans la chapelle de la maison professe des Jésuites. Dès ses débuts, il obtint un prodigieux succès. Aussi fut-il immédiatement appelé à la cour, pour l'Avent de 1670.

La Prédication à la cour. — Chaque année, pendant l'*Avent* (de la Toussaint à Noël), le *Carême*, et les grandes fêtes comme l'Ascension, la Pentecôte, et l'Assomption, la cour tout entière assistait à des sermons, dans la chapelle du château où elle résidait. (Les principales sont le *Louvre*, *Saint-Germain* et *Versailles*). — Louis XIV choisissait lui-même ses prédicateurs. A la fin de chaque Carême, le grand aumônier lui présentait une liste des sermonnaires les plus suivis. Le roi examinait les noms et les titres, écoutait les recommandations, prêtait l'oreille aux bruits

du dehors (1). Enfin, il désignait deux orateurs, l'un pour l'Avent, l'autre pour le Carême. Ceux-ci conservaient le titre de *prédicateur du roi* (2).

Succès de Bourdaloue. — Il était d'usage de ne pas appeler plus de trois fois le même prédicateur à la cour. Bossuet y prêcha quatre fois, le Carême en 1662 et en 1666, et l'Avent en 1665 et 1669. Bourdaloue y revint jusqu'à dix fois. Il prêcha devant le roi les Avents de 1670, 1684, 1686, 1689, 1691 et 1693 — et les Carêmes de 1672, 1674, 1675, 1680 et 1682. — Nous avons peine à nous expliquer que le dix-septième siècle ait préféré Bourdaloue à Bossuet. Ce dernier occupe aujourd'hui si incontestablement le premier rang, qu'on éprouve une véritable déception en constatant que Bourdaloue obtint, comme sermonnaire, un succès beaucoup plus vif. Quelle explosion d'enthousiasme à l'apparition de Bourdaloue ? On le voit surtout par la correspondance de Mme de Sévigné. Ne disons pas que c'est là peut-être un caprice de goût de l'incomparable marquise. Car, avant d'avoir entendu Bourdaloue, elle ne fait que rapporter les bruits de la cour et de la ville, les *on dit* : « Il passe toutes les merveilles passées... il prêche divinement... *Il semblait que personne n'eût encore prêché !* » Elle redouble d'admiration quand, devenue une de ses habituées, elle va *en Bourdaloue*. « Il m'a souvent ôté la respiration, dit-elle, par l'extrême attention avec laquelle on est pendue à la force et à la justesse de ces discours ; et je ne respirais que quand il lui plaisait de finir. » Et ailleurs : « Bon Dieu, tout est au-dessous des louanges qu'il mérite ! » Elle admire beaucoup Bossuet, mais jamais elle n'en parle en ces termes. Il faut donc bien, encore une fois, admettre que le dix-septième siècle a préféré les sermons de Bourdaloue à ceux de Bossuet. Cette opinion est d'ailleurs confirmée par

(1) C'est ainsi que Louis XIV demanda un jour à Boileau : — « Qu'est-ce donc que ce P. Le Tourneux qui prêche à Paris, tout le monde y va. — Sire, répondit le satirique, on court toujours à la nouveauté ; c'est un prédicateur qui prêche l'Évangile. »

(2) Voir l'ouvrage de l'abbé Hurel, *Les Orateurs sacrés à la cour de Louis XIV*, 2 vol., Didier.

Voltaire, qui dit (*Siècle de Louis XIV*, chap. XXXII) : « Un des premiers qui étala dans la chaire une raison toujours éloquente, fut le P. Bourdaloue, vers 1668... Quand Bourdaloue parut, Bossuet ne passa plus pour le premier prédicateur. »

Raisons de ce succès. — Pour expliquer cette préférence, il y a des raisons très claires. La première, c'est que Bourdaloue écrivait avec soin son discours d'un bout à l'autre, et le récitait avec beaucoup d'art. Il emportait même avec lui son manuscrit pour le consulter au besoin. De là, une grande sûreté de parole, aucune de ces négligences qui échappent dans l'improvisation à l'orateur le plus exercé. Or, l'auditoire était très difficile sous ce rapport ; il y avait là tous ceux qui, la veille, fréquentaient chez Mme de Rambouillet, et qui applaudissaient Racine. Le goût, sous l'influence des Précieuses et des écrivains formés à leur école, s'était épuré jusqu'au raffinement.

D'autre part, Bourdaloue se place au niveau de ses auditeurs ; au lieu de chercher à les entraîner avec lui, d'un élan, jusqu'aux suprêmes contemplations, il descend au milieu d'eux ; il leur dit : « Je vous connais ; voici quelles sont vos passions, quels sont vos vices, vos travers, vos lâchetés... » Et il fait des *portraits*, il analyse les cœurs, il prend sur le vif l'existence du courtisan pour y opposer les leçons de l'Évangile. Or, qu'est-ce que la cour? un milieu où chacun se connaît, se critique, se dénigre. Inutile de décrire ce *pays*, après La Fontaine et La Bruyère.

Non pas, certes, que l'austère et vertueux jésuite ait jamais cherché la vaine gloire de ce monde. Il était convaincu qu'en mettant à nu les plaies de l'âme, en traçant, d'après son expérience de confesseur, des portraits fidèles et vivants de tous les vices, et en indiquant les moyens de panser ces plaies et de guérir ces passions, il convertirait un plus grand nombre de ses auditeurs. Est-ce sa faute si, au lieu de dégager et de s'appliquer à eux-mêmes la leçon morale qui était la conclusion de tout le sermon, les courtisans étaient à l'affût des moindres allusions, et cherchaient un plaisir mondain, une satisfaction souvent haineuse, dans des paroles qui prétendaient ne leur enseigner que la charité

et la vertu? Toutefois, l'actualité *voulue* tient une grande place chez Bourdaloue, comme nous le verrons en énumérant ses principaux sermons. Mme de Sévigné disait : « Il frappe comme un sourd... Sauve qui peut ! » Parfois il fit scandale. Quelques-uns ne voulurent pas accepter les leçons qui semblaient les viser trop directement. Mais ce scandale même était une raison de succès.

Ce n'est pas tout, et ce qui nous gâte Bourdaloue le rendait plus admirable encore pour les auditeurs de 1670. Il raisonne toujours ; il raisonne trop, disons-nous. Rien pour l'imagination ; rien pour le cœur. On ne sait en vérité si c'est là de l'éloquence ou de la géométrie. Bourdaloue excelle à *diviser* un sermon ; il pousse même cet art si loin que ce qui devrait secourir l'auditeur finit par l'embrouiller. La Bruyère, dans son chapitre *De la Chaire*, et Fénelon, dans ses *Dialogues sur l'éloquence* et sa *Lettre à l'Académie*, font allusion à ce défaut de Bourdaloue.

Dans la seconde moitié du dix-septième siècle, la raison était l'idéal de tous les esprits ; sous l'influence de Descartes, le sentiment lui avait peu à peu cédé la place. Mais raison et raisonnement sont différents et parfois contradictoires. Ce fut l'erreur des contemporains de Bourdaloue et d'Arnauld; ils dirent le grand Bourdaloue et le grand Arnauld ; ils n'ont pas dit le grand Bossuet, ni le grand Racine. Tant il est vrai que la mode exagère tout.

Les Sermons de Bourdaloue. — Parmi ses meilleurs sermons, il faut citer : *la Pensée de la mort, le Respect humain, l'Ambition, le Devoir des pères* (où il s'élève avec force contre les vocations imposées aux cadets de famille), *l'Hypocrisie* (discussion très intéressante de la question du *Tartufe*, c'est-à-dire de l'opportunité d'attaquer au théâtre l'hypocrisie), *l'Aumône, le Pardon des injures, la Sévérité évangélique* (où l'on voulut voir le portrait de M. de Tréville, capitaine des mousquetaires, qui venait de se retirer à Port-Royal), *la Médisance* (réponse aux *Provinciales*). En tout, nous avons de lui quatre-vingt-cinq sermons, dont le texte, publié après sa mort par le P. Bretonneau, n'offre pas d'absolues garanties d'authenticité.

IV. — Autres prédicateurs.

Fléchier (1632-1710), d'abord professeur dans les collèges des Pères de la Doctrine chrétienne, se forma le goût à l'Hôtel de Rambouillet, à l'époque où la *préciosité* n'était plus guère qu'un défaut. Emmené en Auvergne par M. de Caumartin, comme précepteur de son fils, il assista aux séances des Grands-Jours d'Auvergne, en 1665. De là, son premier ouvrage, d'une lecture encore très piquante (*Mémoires sur les Grands-Jours d'Auvergne*). — A partir de 1670 environ, il se mit à prêcher, et apporta dans la chaire un style délicat et raffiné, qui n'exclut ni la sûreté théologique ni la belle morale, mais qui devait charmer plutôt que convaincre et toucher.

Bien qu'il ait prêché deux *stations* à la cour, il est surtout resté célèbre comme auteur d'*oraisons funèbres*. Il en prononça sept, avec grand succès, à l'époque même où Bossuet triomphait dans ce genre ; et quelques-unes des siennes supportent encore la lecture. Les deux plus remarquables sont celle de la *duchesse de Montausier* (Julie d'Angennes, fille de Mme de Rambouillet ; c'est un document pour l'histoire de la préciosité, 1672), et celle de *Turenne* (1676), dont on citera toujours quelques passages. — Fléchier a laissé une importante correspondance, qui fait le plus grand honneur à son esprit et à son cœur (1). Il avait été nommé, en 1685, évêque de Lavaur et, en 1687, évêque de Nîmes : dans cette dernière résidence, il fut un administrateur zélé et charitable, à travers les luttes des catholiques et des protestants.

Mascaron (1634-1703) appartenait à la congrégation de l'Oratoire. Nous ne possédons plus ses sermons ; mais il fut très célèbre comme prédicateur, et, à partir de 1667, il prêcha à la cour six carêmes et six avents. Il se distinguait en même temps dans l'oraison funèbre : en 1666, celle d'*Anne d'Autriche* fondait sa réputation (il est fâcheux que celle prononcée par Bossuet soit perdue : elle donnerait lieu à une comparaison intéressante). Les suivantes furent

(1) Cf. G. Lanson, *Lettres choisies du dix-septième siècle*, p. 585.

celles d'*Henriette d'Angleterre* (et cette fois, on peut comparer, et sans doute l'avantage reste à Bossuet, mais on ne regrette pas d'avoir lu Mascaron), du *duc de Beaufort*, de *Turenne*, et du *chancelier Séguier*. Mascaron, par rapport aux dates où il a parlé, est archaïque ; il a de l'enflure mêlée de subtilité. Mais il est né orateur, et son éloquence a un tour naturel et véhément. On dit que sa rude franchise déplaisait aux courtisans.

Massillon (1663-1742) appartient aussi à l'Oratoire. D'abord professeur dans les collèges de cette illustre congrégation, en particulier à Juilly, il se révéla orateur, et fut poussé, malgré lui, dit-on, vers la prédication. Il prêcha le carême à Montpellier, en 1698, et, l'année suivante, à l'église de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré, à Paris. Appelé à la cour, il y prêcha l'avent de 1699 et les carêmes de 1701 et de 1704. Viennent ensuite ses *oraisons funèbres* du *Prince de Conti* (1711), du *Dauphin* (1711) et de *Louis XIV* (1715) : l'exorde de ce dernier discours est toujours cité ; c'était un beau trait d'éloquence, et digne de Bossuet que de commencer l'éloge de Louis le Grand par ces mots : « Dieu seul est grand, mes frères... » — En 1718, alors qu'il venait d'être nommé évêque de Clermont, il fut chargé de prêcher le carême devant le jeune Louis XV : on appelle ce recueil de dix sermons le *Petit Carême*, pour le distinguer de son *Grand Carême*. Il se retire ensuite dans son diocèse de Clermont, où, comme Bossuet à Meaux, il se consacre principalement à l'administration et à la *direction*.

Massillon a été considéré, par tous les critiques du dix-huitième siècle, comme un des plus parfaits orateurs de la chaire. Voltaire, dans sa *Liste des écrivains français* publiée à la suite du *Siècle de Louis XIV*, le juge ainsi : « Le prédicateur qui a le mieux connu le monde ; plus fleuri que Bourdaloue, plus agréable, et dont l'éloquence sent l'homme de cour, l'académicien et l'homme d'esprit ; de plus, philosophe modéré et tolérant. » Nous avons là toutes les raisons du dix-huitième siècle, et Massillon eût peut-être désavoué cet éloge, corroboré par La Harpe et par d'Alembert. En effet, le dix-huitième siècle a loué

Massillon d'avoir fait au dogme une place plus réduite, d'avoir substitué à la morale chrétienne celle des « honnêtes gens ».

Or, en dépit d'autorités comme celles de Nisard et de Brunetière qui l'affirment également, ce n'est pas l'impression qu'on éprouve à la lecture suivie des sermons de Massillon. Sa morale, très sévère d'ailleurs (comme le fait remarquer Brunetière), paraît inséparable du dogme. Ses sermons sur *la Mort*, sur *la Passion de Jésus-Christ*, sur *l'Impénitence finale* (à comparer avec celui de Bossuet) sont chrétiens au sens le plus complet du mot. Que dire de celui que l'on cite si fréquemment, *le Petit Nombre des élus* ? Que signifierait le magnifique passage qui fit frémir d'admiration et de saisissement un auditoire de courtisans (*Grand Dieu, où sont vos élus, et que reste-t-il pour votre partage ?...*) si l'on en supprime le fondement dogmatique ? — Il est vrai d'ailleurs que Massillon est plus fleuri et plus *académique* que Bossuet et que Bourdaloue. On l'a surnommé l'*Isocrate français*. Il sait, en effet, construire une période, couper un développement, balancer une comparaison, user de toutes les *figures de mot et de pensées*, comme le plus habile des rhéteurs. Cela ne va pas, cependant, jusqu'à le gâter. Il n'a pas moins de goût que d'art. Et ses *pages choisies* restent encore des modèles de la plus pure langue française.

BIBLIOGRAPHIE

Bossuet, *Œuvres complètes*, éd. Lachat, Paris, 1862-1866, 31 vol. in-8.

Bossuet, *Œuvres oratoires*, éd. Lebarq, Lille. Société de Saint-Augustin, 1890-1896, 6 vol. in-8.

Bossuet. Éditions classiques des *Sermons* (Gazier, chez Belin ; Jacquinet, chez Belin ; Rébelliau, chez Hachette, etc.).

Bossuet. Éditions classiques des *Oraisons funèbres* (Rébelliau, chez Hachette ; Gazier, chez Colin ; Jacquinet, chez Belin, etc.).

Bossuet. *Extraits des œuvres diverses*, par G. Lanson, Delagrave, 1899.

Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*, éd. Jacquinet, Belin.

Sur Bossuet : Rébelliau, *Bossuet* (*Collection des grands écrivains français*, Hachette).

Gandar, *Bossuet orateur*, 1886.
G. Lanson, *Bossuet*. Lecène et Oudin, 1891.
Abbé Lebarq, *Histoire critique de la prédication de Bossuet*, Lille. Société de Saint-Augustin, 1888.
A. Rébelliau, *Bossuet, historien du protestantisme*. Hachette, 1891.
Abbé Bellon, *Bossuet directeur de conscience*, 1896.
Brunetière. *Études critiques*, V, Hachette.
Bourdaloue, *Sermons choisis* (éd. Didot ; éd. Hatzfeld, chez Delagrave).
A. Feugère, *Bourdaloue*, Lecoffre, 1874.
Abbé A. Fabre, *la Jeunesse de Fléchier* ; *Fléchier orateur*, 3 vol., Didier, 1882-1886.
Abbé Blampignon, *Massillon*, 2 vol., 1879-1884.
Nisard. *Histoire de la littérature française*, t. III, chap. XIII ; t. IV, chap. VII.

CHAPITRE VII

LES MORALISTES MONDAINS
LA ROCHEFOUCAULD. — LA BRUYÈRE

Sommaire : Le dix-septième siècle met de la *morale* dans tous les genres. Mais on appelle proprement *moralistes* ceux qui traitent des *mœurs* comme sujet unique.

1° Avant La Rochefoucauld, et parmi ses contemporains, les moralistes sont nombreux : Coëffeteau, le P. Senault, le P. Lemoyne, le chevalier de Méré, l'abbé Esprit, etc.

2° *La Rochefoucauld* (1613-1680) est brave soldat, se mêle à la Fronde, et ne retire de sa vie active que des déceptions. Il compose, dans sa retraite, ses *Mémoires* (1662) ; puis il fréquente le salon de Mme de Sablé, où l'on se divertit à rédiger des maximes morales. Il publie en 1665 la première édition de ses *Maximes.* — Son système consiste à démêler des motifs d'*intérêt* et d'*amour-propre* dans ce que nous croyons être des actes vertueux ; ce système, un peu superficiel, a l'avantage de nous rendre plus sévères pour nous-mêmes. — La Rochefoucauld est grand écrivain, par la sobriété suggestive de son style.

3° *La Bruyère* (1645-1696) observe le monde avec pénétration et avec un peu de misanthropie. Il traduit *les Caractères* du philosophe grec Théophraste, qu'il fait suivre de chapitres sur les *caractères* de son siècle ; d'édition en édition, il augmente la partie originale de son livre. — Il n'a pas de *système*. Il veut corriger l'homme par la *solidarité*, la *charité*, le sentiment des *devoirs de son état*, la *pitié*, etc. Par la hardiesse de quelques passages, La Bruyère devance les politiques et les économistes du dix-huitième siècle. — Il excelle dans la peinture des *portraits.* — Il ne faut pas chercher une *suite* dans ses seize chapitres ; La Bruyère veut plaire par la *variété* et par l'*imprévu.* — Son style est d'une perfection parfois trop savante, et l'*art*, chez lui, fait trop souvent oublier la solidité du fond.

Circonstances qui favorisent au XVII[e] siècle le goût de la Morale. — On peut dire que tous les écrivains du dix-septième siècle sont des psychologues et des moralistes. La tendance générale des esprits à ne voir et à n'étudier que l' « homme intérieur », vient de causes multiples, dont les principales sont : (*a*) Les progrès de la *vie dévote*, sous l'influence d'éminents théologiens, depuis saint François de Sales jusqu'à ceux de Port-Royal. L'importance mondaine que prend le débat sur la *casuistique* ne peut s'expliquer que par la pratique sincère de l'examen de conscience, base de toute psychologie : on étudie son *moi*, non plus à la Montaigne, mais avec le désir de se connaître pour se corriger. — *b*) A ce progrès de la religion intérieure correspond la réforme de la prédication : plus d'éloquence fleurie et frivole, mais l'enseignement de la morale chrétienne fondée sur le dogme. De là, ces analyses, ces tableaux, ces portraits, qui ne sont plus des *ornements*, mais qui, fondés sur l'expérience que le prédicateur a acquise par la confession, sont des documents humains. L'auditoire aime à s'y reconnaître et y prend goût. — *c*) Ce goût, d'ailleurs, est favorisé par la vie de salon. Chez Mme de Rambouillet, et dans tous les salons qui se formèrent à la suite, jusqu'à la fin du siècle, on cause moins de politique que des choses de l'esprit et du cœur. Il faut s'occuper agréablement. On « met sur le tapis » des questions morales ; on fait des *portraits* (1) et des *maximes*. — *d*) Mais surtout cette société pouvait se croire parvenue à une certaine perfection, et « c'est un besoin, dit Nisard, des sociétés arrivées à leur maturité, de tracer des règles, et de réduire leur expérience en maximes... Vers les deux tiers du dix-septième siècle, la société française pouvait croire, sans illusion, qu'aucune société humaine n'en avait su plus qu'elle sur l'homme... Le moment était unique pour tracer des règles de conduite aux âges futurs... Le temps était mûr pour les moralistes. La France, en 1665, avait le droit de se donner en exemple au genre humain (2). »

(1) Les plus curieux de ces *portraits* furent publiés par Mlle de Montpensier sous ce titre : *la Galerie des peintures* (1663). Ce recueil a été réédité, en 1860, par Ed. Barthélemy (Paris, Didier).
(2) Nisard, *Hist. de la littérature française*, III, p. 166.

Le *roman* fut envahi par la psychologie et par la morale. De même, l'abondance des *mémoires* et le tour général des *lettres* nous prouvent que l'on aimait à s'analyser et à décrire les autres. Tous les genres, quels qu'ils soient, obéissent aux mêmes tendances. La preuve, c'est que l'historien de la littérature du dix-septième siècle est obligé de définir et de discuter la *morale* de Corneille, de Racine, de Molière, de La Fontaine.

Puisque tous les écrivains du grand siècle, quelque genre qu'ils traitent, y enferment une *morale*, pourquoi réserve-t-on à quelques-uns d'entre eux le nom de *moralistes* ? On appelle ainsi ceux qui « traitent des mœurs, non parmi d'autres choses, mais à part, et comme sujet unique ». (Nisard.)

I. — Prédécesseurs et contemporains de La Rochefoucauld.

Notre but étant toujours de bien montrer que les grands écrivains ne sont pas isolés, nous devons, avant d'étudier La Rochefoucauld, nommer quelques-uns des nombreux moralistes qui l'ont précédé ou accompagné (1). On peut citer : *le Tableau des passions humaines, de leurs causes et de leurs effets*, par Nicolas Coëffeteau, mort évêque de Marseille en 1623, et célèbre comme prédicateur et comme traducteur ; — *les Caractères des passions* (5 vol., 1640-1662), par le médecin Cureau de la Chambre, qui était physiologue tout autant que psychologue ; — *l'Usage des passions*, du P. Senault, de l'Oratoire, célèbre prédicateur (1641) ; — *les Peintures morales*, du P. Lemoyne, jésuite, l'auteur d'un poème épique sur saint Louis et du traité de *la Dévotion aisée* ; — *le Doctrinal des mœurs*, de Gomberville (1646) ; — *la Morale chrétienne*, du pasteur protestant Moïse Amyraut (1592-1660).

Parmi les contemporains immédiats : les *Conversations* (1669) et les *Maximes* (1692) du chevalier de Méré († 1685), qui se vantait, on le sait, d'avoir eu la plus décisive in-

(1) Nous empruntons cette liste à M. A. Rébelliau (*Hist. de la littér. française*, Jul'eville-Colin, t. V, p. 398). — Cf. L. Levrault, *Maximes et Portraits* (Évolution du genre), Paris, Delaplane.

fluence sur Pascal, et se posait en arbitre des convenances mondaines (1). L'abbé Jacques Esprit publia, en 1678, son *Traité de la fausseté des vertus humaines* ; la même année, paraissaient les *Maximes* de Mme de Sablé. Citons encore *la Morale du monde ou les Conversations*, de Mlle de Scudéry (1680-1692, 10 vol.) ; les ouvrages du « Nicole protestant » La Placette, et d'un autre protestant Jacques Abbadie. M. Rébelliau nomme encore des traductions d'ouvrages italiens et espagnols, et des traités de *civilité* et de *bienséance*.

II. — La Rochefoucauld (1613-1680).

Vie. — Il faut distinguer deux périodes dans la vie de La Rochefoucauld : la première pendant laquelle il veut être et croit être un politique d'action ; la seconde, où, déçu de ses ambitions, il écrit d'abord ses *Mémoires*, puis ses *Maximes*.

François VI, prince de Marcillac, puis, à la mort de son père, duc de la Rochefoucauld, appartenait à l'une des plus grandes familles de France, famille alliée aux rois. Son père était duc et pair, gouverneur du Poitou, et fut disgracié par Richelieu. Élevé probablement à la campagne, François de la Rochefoucauld dut travailler avec un précepteur, sans fréquenter ni collège ni Université ; et l'on pense qu'il ne fit pas de fortes études. A seize ans, il prend les armes ; il devient *mestre de camp* du régiment d'Auvergne ; de 1635 à 1648, il se bat bravement et il est blessé. Vers la fin du ministère de Richelieu, il sert, en galant chevalier, Anne d'Autriche alors en disgrâce ; il va jusqu'à se mettre dans un complot, ourdi par Mme de Chevreuse, pour enlever la reine, et il se fait enfermer à la Bastille, puis exiler dans ses terres. De 1642 à 1648, il vit dans son château de Verteuil. La *Fronde* séduit son humeur romanesque. Il s'y mêle avec une témérité où il entre beaucoup d'orgueil et non moins de passion pour les beaux yeux de Mme de Longueville. Il ne retire de cette équipée qu'une blessure, dont il faillit

(1) Sur le chevalier de Méré, cf. SAINTE-BEUVE, *Derniers Portraits* ; G. LANSON, *Choix de lettres du dix-septième siècle*, p. 143.

perdre la vue, et une nouvelle expérience de l'ingratitude humaine. Après une retraite volontaire de trois ans, il revient à Paris, en 1656. C'était le plus beau moment peut-être de la société française. Si l'hôtel de Rambouillet avait quelque peu dégénéré, d'autres salons s'étaient ouverts, ceux de Mlle de Scudéry, de Mme de la Fayette, de Mme de Sablé, etc. C'est chez Mme de Sablé que La Rochefoucauld fréquente le plus volontiers ; c'est là qu'il compose ses *Maximes*, tout en achevant de rédiger chez lui ses *Mémoires*. Ceux-ci paraissent en 1662 ; la première édition des *Maximes*, en 1665.

La Rochefoucauld fut durement éprouvé par la mort d'un de ses fils, tué en 1672 au passage du Rhin. L'influence de Mme de la Fayette, succédant à celle de Mme de Sablé, semble avoir adouci peu à peu la misanthropie du duc vieillissant. Il revoit et corrige ses *Maximes*, qui lui acquièrent une réputation universelle. Pressé de se présenter à l'Académie française, il refuse. Il meurt, assisté par Bossuet, le 17 mars 1680.

Son caractère. — Nous avons de La Rochefoucauld un *portrait*, fait par lui-même, un peu « avantageux » pour le physique, mais qui, pour le moral, contient des aveux intéressants. La Rochefoucauld se déclare mélancolique, peu ouvert ; il aime la conversation, surtout celle des femmes ; il a des *passions douces*, mais il est peu sensible à la pitié. Il faut compléter ce portrait par celui que le cardinal de Retz lui a malignement consacré : « Il y a toujours eu du *je ne sais quoi* en M. de la Rochefoucauld... Il a toujours eu une irrésolution habituelle... Il n'a jamais été guerrier, quoiqu'il fût très soldat ; il n'a jamais été par lui-même bon courtisan, quoiqu'il ait eu toujours bonne intention de l'être. Il n'a jamais été bon homme de parti, quoique toute sa vie il y ait été engagé... » D'après Retz, ennemi clairvoyant, La Rochefoucauld aurait donc été surtout un *irrésolu* ; et l'irrésolu devient très vite un misanthrope, parce qu'il en veut à autrui de sa timidité, et qu'il croit plus à la méchanceté des autres qu'à son propre manque de volonté. Mais l'irrésolu est souvent très intelligent ; les sots n'hésitent jamais.

Les Mémoires (1662). — La Rochefoucauld avait écrit la plus grande partie de ses *Mémoires* à Verteuil, après la Fronde. Il sortait désabusé, et même irrité, de cette mésaventure. Aussi faut-il chercher dans son récit, où il ne parle guère des événements que par rapport à lui et à ses amis, moins un complément qu'une contre-partie des *Mémoires* du cardinal de Retz. La Rochefoucauld est un grand seigneur trop *poli*, pour avoir ce style brusque et primesautier qui fait de Retz un émule de Saint-Simon. Mais il a une égalité distinguée et une finesse psychologique qui, dans les portraits, annonce l'auteur prochain des *Maximes*. — Des éditions tronquées et fautives des *Mémoires* de La Rochefoucauld parurent seules de son vivant, à Rouen et en Hollande. Après sa mort, on en publia des fragments authentiques, mais encore mêlés à d'autres mémoires. Enfin, c'est de nos jours (1874), que l'édition des *Grands écrivains* (Hachette) nous en a donné le texte authentique.

Comment La Rochefoucauld a composé ses Maximes. Les éditions. — En 1656, quand La Rochefoucauld revint à Paris, Mme de Sablé habitait place Royale (place des Vosges). Elle avait été mêlée à la Fronde. Mais son humeur politique s'était assagie ; elle n'était plus que malade imaginaire, excellente maîtresse de maison, et femme d'esprit. Son salon réunissait des hommes de lettres, des savants, des théologiens et de grandes dames : l'abbé Esprit, l'abbé d'Ailly, le jurisconsulte Domat, la maréchale de Schomberg (Mlle de Hautefort), M. et Mme de Montausier, la comtesse de Maure, la duchesse de Longueville, etc. En 1659, Mme de Sablé se retira au faubourg Saint-Jacques, dans un hôtel attenant à Port-Royal. Les habitués de son salon en apprirent vite le chemin, et plusieurs de ces *messieurs* l'honorèrent de leur présence : on y vit Arnauld, Pascal et Nicole.

Chaque salon avait son *genre* ou sa *manie*. Chez la Grand Mademoiselle, on faisait des *portraits* ; chez Mme de Sablé, des *maximes*. On proposait une opinion, sur un sujet de morale courante ; chaque invité la discutait. Puis on s'exerçait, entre deux séances, à mettre par écrit

son sentiment, et à lui donner un tour bref et piquant. Tous s'y appliquèrent. C'est ainsi qu'on vit paraître plus tard *les Maximes de Mme la marquise de Sablé*, publiées par l'abbé d'Ailly qui y ajouta les siennes; celles de l'abbé Esprit; celles de Domat, de Méré, etc. Tous y réussirent plus ou moins. La Rochefoucauld y réussit mieux que les autres, voilà tout.

La première édition des *Maximes* parut en 1665, sans nom d'auteur. Elle était précédée d'un *Discours* (longtemps attribué à Segrais) (1)

La morale des « Maximes ». — Quand on a lu quelques-unes des maximes de Mme de Sablé, de l'abbé d'Ailly, de l'abbé Esprit, etc., on n'est plus du tout surpris ni scandalisé par la morale de La Rochefoucauld, et l'on juge que c'est peut-être une naïveté que de se creuser la tête pour expliquer, par la vie et par le caractère de l'auteur, une philosophie qui était commune à tout un salon. D'autre part, quand on voit, d'édition en édition, La Rochefoucauld lui-même atténuer et adoucir sa théorie de l'amour-propre (autrement dit, y renoncer), on est amené à penser qu'il n'y tenait guère, et qu'il est bien inutile de construire de beaux raisonnements ou de faire de la vertueuse éloquence pour réfuter un philosophe qui s'est déjugé lui-même

Mais enfin, puisque le nom de La Rochefoucauld est resté attaché à un système, dont il a, mieux que les autres, formulé les préceptes et les considérants, nous devons l'exposer brièvement et le discuter, sans oublier qu'il nous faut le prendre dans la première édition.

Le fond de ce système est résumé dans la maxime n° 171 : « Les vertus se perdent dans l'intérêt, comme les fleuves se perdent dans la mer. » — Et voici quelques *applications* :

(1) Cette première édition comprenait 316 maximes. — Dans la seconde (1666) plusieurs maximes avaient été supprimées ; on n'en trouvait plus que 302. — En 1671, troisième édition : 341 maximes. — En 1675, quatrième édition : 413 maximes. — La cinquième édition (1678), la dernière revue par l'auteur, contient 504 maximes. — Aujourd'hui, c'est le texte de 1678 que l'on réimprime. On le fait suivre de *Réflexions diverses*, dont quelques-unes avaient déjà paru en 1731, d'après un manuscrit conservé par la famille de La Rochefoucauld, au château de la Roche-Guyon.

Nº 17 : « La modération des personnes heureuses vient du calme que la bonne fortune donne à leur honneur. » — Nº 78 : « L'amour de la justice n'est que la crainte de souffrir l'injustice. » — Nº 122 : « Si nous résistons à nos passions, c'est plus par leur faiblesse que par notre force. » — Nº 138 : « On aime mieux dire du mal de soi-même que de n'en parler point. » — Nº 149 : « Le refus des louanges est un désir d'être loué deux fois. » — Nº 200 : « La vertu n'irait pas si loin, si la vanité ne lui tenait compagnie. » — Nº 248 : « La magnanimité méprise tout pour avoir tout... » Bref, ce que le monde, ce que nous-mêmes nous prenons pour des *vertus*, n'est que *vices déguisés* : l'amour-propre, au sens d'*amour de soi*, nous donne le change sur les motifs de nos actions.

Cet *amour-propre*, c'est ce que Spinoza appellera : « la tendance de l'être à persévérer dans l'être ». C'est une condition de notre existence physique et morale. Et nous avons beau faire, cette loi est fatale : elle est à l'homme moral ce qu'est la pesanteur ou l'attraction dans le monde physique ; elle crée l'équilibre social. Mais alors, faut-il conclure au *déterminisme*, à l'absence de toute liberté, ou à la légitimité des égoïsmes féroces ? La conclusion serait exagérée. Car voici comment on peut raisonner : — *a*) Rien ne romprait davantage l'équilibre de la société que le déchaînement des égoïsmes. La vertu, au sens de sacrifice de soi, est un élément nécessaire, une des deux forces qui maintiennent l'univers moral. — *b*) Nier que cette vertu existe, c'est nier un *fait*. Mais elle n'est jamais absolue, ni pure. Elle ne peut l'être, parce que nous sommes des êtres bornés, finis, et en même temps des êtres qui veulent vivre et ne peuvent entièrement abdiquer ce désir ni ce besoin. — *c*) De quelle nature sera donc la vertu humaine ? Elle entrera, *pour une part plus ou moins grande*, dans nos motifs d'action. Et cela suffira pour nous donner du *mérite*, parce qu'il nous faut un effort sur nous-mêmes, pour abandonner si peu que ce soit de nos tendances naturellement égoïstes. — *d*) La Rochefoucauld raisonne donc d'une façon spirituelle, mais naïve et courte, quand il démasque les vices qui *expliquent* nos prétendues vertus. Le vrai devoir du

moraliste était plutôt de nous apprendre quel est le *degré de vertu* qui entre dans telle ou telle de nos actions, et comment nous devons faire pour monter d'un degré inférieur à un degré supérieur. Il pouvait chercher à *évaluer* la vertu et le vice, à les doser pour ainsi dire ; et cette *chimie morale* serait instructive. — *e*) Il aurait dû surtout nous apprendre à établir une hiérarchie entre les *motifs*. Ainsi, il écrit : « La vertu n'irait pas si loin si la *vanité* ne lui tenait compagnie. » Mais qu'entend-il par cette *vanité* ? Est-ce la satisfaction intime que donne la vertu ? Est-ce, chez un enfant, le désir de contenter ses maîtres ? chez un soldat, le désir de contenter ses chefs, ou d'être récompensé ? Est-ce, chez une dame quêteuse, la satisfaction de se montrer en public ? Vous conviendrez que voilà des motifs très différents. Les uns sont mesquins ; les autres comportent tout de même une part de sacrifice, puisqu'il faudra que l'enfant travaille, que le soldat expose sa vie, etc. De sorte que la vraie leçon à donner aux hommes est peut-être de leur dire : « Votre nature est si bornée que vous ne sauriez être vertueux sans *motifs*. Mais, du moins, pesez ces *motifs d'action*, et choisissez ceux qui vous imposent un sacrifice. »

Ainsi, la *philosophie* de La Rochefoucauld est un peu *courte* et *superficielle*. Elle nous apprend bien à démasquer autrui ; elle ne nous donne aucune règle de conduite. Tout de même, elle nous enseigne quelque chose, et nous allons enfin trouver son utilité. La plupart des moralistes analysent nos vices ; or, nous savons bien que le mal est le mal, et qu'il faut l'éviter. La Rochefoucauld s'adresse à ceux d'entre nous qui se croient vertueux ; il leur dit : « Vous vous imaginez que vous pratiquez la clémence, la modération, la charité, etc. Mais allez au fond de vous-mêmes. Demandez-vous pourquoi, sous quelles influences, et pour qui vous pratiquez cette vertu. Vous découvrirez dans votre cœur des raisons mesquines et honteuses. » Et voilà le grand service que peut nous rendre La Rochefoucauld. Il nous oblige à être sincères avec nous-mêmes ; à faire un examen de conscience scrupuleux, et à rougir de nos *vices déguisés*. Il combat notre *hypocrisie intérieure*. C'est par là qu'il est chrétien et jansé-

niste. On ne songe peut-être pas assez que le salon de Mme de Sablé avait une entrée sur Port-Royal, et que cette excessive sévérité de la marquise et de ses amis ressemble beaucoup à celle d'un Saint-Cyran ou d'un Pascal.

L'art dans La Rochefoucauld. — Mais si La Rochefoucauld n'a guère fait qu'accepter une philosophie commune à tous les hôtes de Mme de Sablé, il est le seul qui ait su lui donner un tour définitif. Il était né grand écrivain. Rien ne le prouve mieux que les rédactions successives des mêmes maximes ; il n'atteint parfois que dans la cinquième édition à cette forme exquise et concise qui seule devait le satisfaire (1). Sa préoccupation, peut-être parfois trop visible, est de *balancer* exactement sa maxime, de lui donner la force d'une antithèse, ou l'attrait d'un paradoxe. Être clair, et en même temps obliger à réfléchir, tel est son idéal. Le plus souvent, il l'atteint. Rien n'est plus ferme, plus net, plus *limpide* qu'une maxime de La Rochefoucauld : mais, à la satisfaction première que nous a donnée cette clarté, succède l'inquiétude salutaire de l'esprit qui devine le nombre de réflexions, d'exemples, d'objections, que suppose cette affirmation si tranquille. Aussi peut-on imiter les procédés de La Rochefoucauld ; on atteindra rarement à cette concision pleine de choses dont il a gardé le secret.

III. — La Bruyère (1645-1696).

Vie. — On sait fort peu de choses sur la vie de La Bruyère, et il est à croire qu'on sait à peu près tout. Il est né à Paris, en 1645, dans la Cité. Fils d'un contrôleur général des rentes de la ville, il devint, après avoir fait son droit à l'Université d'Orléans, avocat au Parlement de Paris. Puis, il acheta, en 1673, un office de trésorier des finances dans la généralité de Caen. Mais il continua de vivre à Paris, en *philosophe*, tout en restant titulaire de sa charge jusqu'en 1686. Il s'est peint lui-même « vivant dans la solitude de son cabinet », lisant

(1) Lire des exemples de ces maximes corrigées dans Rébelliau chapitre cité, p. 413.

Platon. S'opposant à Ctésiphon, l'homme d'affaires, qui ne se laisse pas voir, il dit : « ...Entrez, toutes les portes vous sont ouvertes: mon antichambre n'est pas faite pour s'y ennuyer en m'attendant ; passez jusqu'à moi sans me faire avertir... L'homme de lettres est trivial comme une borne au coin des rues (1). » Un contemporain, le chartreux Bonaventure d'Argonne, et qui ne l'aimait point, commente ainsi ce passage : « ...Il faut avouer que, sans supposer d'antichambre ni de cabinet, on avait une grande commodité pour s'introduire soi-même auprès de M. de la Bruyère. Avant qu'il eût un appartement à l'hôtel de... Condé, il n'y avait qu'une porte à ouvrir, et une chambre proche du ciel, séparée en deux par une légère tapisserie. Le vent, toujours bon serviteur du philosophe, courant au-devant de ceux qui arrivaient, et retournant avec le mouvement de la porte, levait adroitement la tapisserie et laissait voir le philosophe, le visage riant, et bien content d'avoir occasion de distiller dans l'esprit et le cœur des survenants l'élixir de ses méditations. »

Mais, en 1684, le *philosophe*, qui était ami de Bossuet, fut par lui présenté chez les Condé, pour y devenir précepteur du jeune duc de Bourbon, petit-fils du Grand Condé. C'était un jeune homme de seize ans, et La Bruyère ne lui enseigna l'histoire, la géographie et les institutions de la France que pendant deux ans et quelques mois. Il n'y eût pas, je pense, tenu plus longtemps. Le duc avait tous les défauts de la famille, hauteur, brutalité, et ne gagna jamais la bataille de Rocroy.

Vite libéré de cette tâche ingrate, qu'il remplit d'ailleurs à la satisfaction de la famille et de Bossuet, La Bruyère reste à Chantilly comme gentilhomme de M. le duc. Alors, il a des loisirs, et il les emploie à observer et à écrire. Il allait souvent à Paris, chez le libraire Michallet, pour y voir les *nouveautés*. Un jour, il tira de sa poche un manuscrit, et dit au libraire : « Voulez-vous me prendre ceci ?... Je ne sais si vous y trouverez votre compte; mais, en cas de succès, le produit sera pour ma petite amie. » Cette petite amie était la fille du libraire

(1) LES CARACTÈRES. Chapitre VI, *Des Biens de fortune*.

une enfant ; et ce manuscrit était celui des *Caractères*. La première édition parut en 1688 ; elle fut suivie de plusieurs autres ; et le libraire y trouva si bien son compte que Mlle Michallet eut plus tard une belle dot et épousa M. de Juilly.

Le succès des *Caractères* lui attira, comme le lui avait prédit M. de Malézieu, « beaucoup d'approbateurs et beaucoup d'ennemis ». La Bruyère se présenta à l'Académie française en 1691, et ne fut pas élu ; il réussit deux ans plus tard, et son discours fit sensation. Il préparait la neuvième édition de ses *Caractères*, et il travaillait, sous l'inspiration de Bossuet, dit-on, à des *Dialogues sur le quiétisme*, lorsqu'il mourut subitement à Versailles, le 11 mai 1696.

Son caractère. — La Bruyère a été fort estimé de ses contemporains (si l'on en excepte ses ennemis *littéraires*) pour son *honnêteté* et son *amabilité*. Saint-Simon dit de lui : « C'était un fort honnête homme,et de très bonne compagnie, simple sans rien de pédant, et fort désintéressé. » Et l'abbé d'Olivet, dans son *Histoire de l'Académie française*, écrit : « On me l'a dépeint comme un philosophe qui ne songeait qu'à vivre tranquille avec des amis et des livres ; faisant un bon choix des uns et des autres ; ne cherchant ni ne fuyant le plaisir; toujours disposé à une joie modeste, et ingénieux à la faire naître ; poli dans ses manières et sage dans ses discours ; craignant toute sorte d'ambitions, même celle de montrer de l'esprit. » On a fait remarquer que ce dernier trait était inexact ; mais d'Olivet parle de l'homme et non de l'auteur. — De même, il faut avouer qu'à considérer La Bruyère dans ses livres, il est plutôt un misanthrope.

Les éditions des « Caractères ». — La première édition, parue en 1688, portait pour titre : *les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*. La même année, deux autres éditions ne furent que la réimpression de la première, dans laquelle dominaient les maximes morales, et où il y avait peu de portraits. — La quatrième édition (1689) contenait un grand nombre d'additions ; et pour ne pas entrer dans un détail infini, disons que, de la première à la huitième, le total des articles avait passé de 420 à 1.130. — On adopte

aujourd'hui comme *texte* de La Bruyère celui de la neuvième édition, qui s'imprimait au moment même où il est mort, et qui parut en 1696.

La Bruyère traducteur de Théophraste. — Ce Théophraste, derrière lequel s'abrita d'abord si modestement La Bruyère, était un philosophe grec du quatrième siècle avant J.-C., disciple et continuateur d'Aristote. Son nom n'est qu'un surnom, venu de son incomparable éloquence (*qui parle comme un dieu*). Il fut, en tout cas, très célèbre, et il avait composé d'importants ouvrages, dont il ne nous reste que des fragments (sur les sciences naturelles), et un recueil de *trente portraits* ou *caractères* (*l'Impertinent, le Complaisant, le Grand Parleur*, etc.). La Bruyère les a traduits sur un texte défectueux, sans exactitude bien scrupuleuse ; les contresens n'y manquent pas ; le style n'y a pas cette précision pittoresque que nous admirons dans son œuvre personnelle. Mais il n'est pas douteux que ce travail qui trahit l'effort, et que La Bruyère entreprit peut-être « par amour du grec », dans la solitude de sa petite chambre de philosophe, ne l'ait conduit à observer lui-même les mœurs de son siècle. Le titre de sa première édition n'est pas une habileté d'auteur ; il montre le chemin qu'a suivi La Bruyère pour devenir un écrivain original.

Sa philosophie et sa morale. — La Bruyère n'a pas, comme La Rochefoucauld, un *système* auquel il ramène toutes ses observations. Quelques-uns y voient une infériorité ; d'autres, dont nous sommes, estiment qu'il prouve par là une intelligence supérieure. Mépriser l'humanité, une fois pour toutes, et en bloc, c'est, quelle que soit la beauté littéraire dont on habille ce mépris, le fait d'une expérience bornée ou d'un esprit étroit, — et généralement de tous les deux. Voir le bien où il est, et le mal, et aussi le ridicule, et chercher à les définir et à les démêler, exige plus de perspicacité. Et, surtout, se refuser d'en imposer par des affirmations tranchantes, ne chercher à plaire et à instruire que par la recherche patiente et loyale du vrai, c'est le propre d'un moraliste qui songe moins à sa réputation qu'au bien de ses lecteurs.

Or, si La Bruyère est un peintre, comme nous le verrons,

il est bien avant tout un *moraliste.* « On ne doit parler, dit-il dans sa *préface*, on ne doit écrire que pour l'instruction... » Et, dans son premier chapitre, il est plus explicite : « Le philosophe consume sa vie à observer les hommes, et il use ses esprits à en démêler les vices et les ridicules : s'il donne quelque tour à ses pensées, c'est moins par une vanité d'auteur, que pour mettre une vérité dans tout le jour nécessaire, pour faire l'impression qui doit servir à son dessein. Quelques lecteurs croient néanmoins le payer avec usure, s'ils disent magistralement qu'ils ont lu son livre, et qu'il a de l'esprit ; mais il leur renvoie tous leurs éloges, qu'il n'a pas cherchés par son travail et par ses veilles : il porte plus haut ses projets, et agit pour une fin plus relevée : il demande des hommes un plus grand et un plus rare succès que les louanges et même que les récompenses, qui est de les rendre meilleurs. » Et comment veut-il les rendre meilleurs ? Sa philosophie est à la fois sociale et chrétienne. Elle procède de la *solidarité*, du respect que nous devons avoir pour les droits et pour les besoins d'autrui, — de la *charité* qui nous poussera à sacrifier nos intérêts et nos égoïsmes au bien du prochain, — du sentiment de nos *devoirs d'état*, qui nous obligera à les remplir scrupuleusement, au lieu d'y chercher de vaniteuses satisfactions. — La Bruyère, qui annonce sur certains points le dix-huitième siècle, n'est pas de ceux qui accusent la société des défauts et des vices de l'homme ; pour lui, l'homme peut et doit se corriger, et la corruption sociale n'est jamais qu'une somme de corruptions individuelles. C'est par là qu'il est bien chrétien, à la façon d'un Nicole et d'un Bourdaloue.

Ajoutez-y la délicatesse de ses sentiments. Il parle de l'amitié, de l'amour, de la pitié, des pauvres gens, en homme qui, sans être dupe, croit à la fidélité et à la bonté.

La Bruyère précurseur du dix-huitième siècle. — Mais ce moraliste intelligent, qui a écrit : « Un homme né chrétien et français se sent contraint dans la satire ; les grands sujets lui sont défendus », est lui-même un satirique aussi hardi que clairvoyant. Quand on lit, en particulier, les chapitres *Des Biens de fortune*, *De la Cour*, *Des Grands*,

De l'Homme, on est presque étonné qu'un écrivain du dix-septième siècle ait pu s'exprimer en termes aussi sévères, non seulement sur les financiers, mais sur la noblesse et sur les institutions mêmes du pays. — Ceux qu'il désigne par les lettres P. T. S. (les partisans), les fermiers généraux, qui faisaient de scandaleuses fortunes, sont pour lui « des âmes sales, pétries de boue et d'ordure » ; et l'on connaît le mouvement d'éloquence : « Fuyez... retirez-vous... J'aperçois sur la terre un homme avide, insatiable.... » On dira que les financiers étaient généralement méprisés. Mais lisez ceci : « Si le financier manque son coup, les courtisans disent de lui : c'est un bourgeois, un homme de rien, un malotru ; s'il réussit, ils lui demandent sa fille (1). » Et comparez le mot célèbre de Mme de Grignan sur le mariage de son fils (2). — Les grands, il les juge inutiles, paresseux, malfaisants ; les comparant au peuple, il déclare qu'il « veut être peuple ». Il leur reproche de délaisser les affaires de l'État. A lire de près ce chapitre *Des Grands*, à le rapprocher des railleries de Molière et des sévérités de Bourdaloue, on sent combien Louis XIV permettait que l'on discréditât la noblesse. Entre les *Grands* de La Bruyère et *le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, il n'y a qu'une différence de mise en œuvre. — De plus, il a protesté avec une éloquence irritée ou émue contre l'inégalité des conditions et des fortunes (chap. VI), et il a fait de la misère des paysans un célèbre tableau (chap. X).

Il y a peut-être, dans tous ces passages, un fond de rancune personnelle. Évidemment, La Bruyère, âme très noble, esprit très distingué, a souffert de sa situation subalterne chez les grands. Mais ce sentiment n'eût pas suffi à lui inspirer tout ce qu'il y a de vif, de pénétrant et d'indigné dans ses réquisitoires contre les gens de finance, de robe ou d'épée. Il est déjà touché par l'esprit nouveau, et ce moraliste se transforme souvent en pamphlétaire.

La Bruyère peintre de portraits. — La Bruyère a surtout excellé dans le *portrait*. — « Je rends au public ce qu'il

(1) Chap. VI, *Des Biens de fortune*.
(2) Cf. p. 431.

m'a prêté, dit-il... » Il a observé, il a noté : il a ensuite combiné ces traits épars, pour en faire des *caractères*. Nous l'avons dit plus haut : le *portrait* n'était pas chose nouvelle. Mais qu'on lise quelques-uns de ceux qui composent la *Galerie* de Mlle de Montpensier, ou qui sont insérés dans *le Grand Cyrus*, on sera frappé de leur longueur et de la monotonie des procédés. Ici, tout est calculé, ramassé, significatif ; pas un trait qui ne soit piquant ; pas un ensemble qui ne soit *composé*. Tantôt c'est le *caractère*, fait d'observations minutieuses, où l'auteur intercale ses réflexions morales : « Que faire d'*Égésippe* qui demande un emploi... ? » (chap. II), ou « *Ménippe* est l'oiseau paré de divers plumages... » (chap. II), ou *Chrysippe*, *Ergaste* (chap. VI). Tantôt l'*individu* semble se présenter de lui-même à nous, avec son costume, ses gestes, ses façons de parler : ce sont *Arrias*, *Théodecte*, *Hermagoras*, *Cydias* (chap. V), *Théodecte* (chap. VIII), le *fleuriste*, l'*amateur de fruits* (chap. XIII), etc., et parfois, ces portraits se font pendant : *Giton*, le riche, et *Phédon*, le pauvre (chap. VI). Tantôt La Bruyère interpelle son modèle : *Acis* (Que dites-vous ? comment ? Je n'y suis pas...) (chap. V), *Théobalde* (Je le sais, Théobalde, vous êtes vieilli...) (chap. V), *Zénobie* (chap. VI), *Ctésiphon* (chap. VI), etc. Mais il faudrait des pages pour énumérer seulement tous les genres de portraits. — Examinez aussi la variété du détail et la précision. Le fleuriste est vraiment *dessiné*, pendant qu'il pose, immobile devant ses tulipes. De l'amateur de prunes, les gestes sont analysés comme s'il s'agissait d'apprendre à un acteur comment il doit jouer le rôle : « Il vous mène à l'arbre, cueille artistement cette prune exquise, l'ouvre, vous en donne une moitié, et prend l'autre... Et là-dessus ses narines s'enflent, il cache avec peine sa joie sous quelques dehors de modestie... » Ainsi pour les gestes de Cydias, pour ceux de Giton et de Phédon.

La lecture de ces caractères et de ces portraits, à la fois si particuliers et si généraux, prouve que les contemporains eurent tort de croire que La Bruyère avait copié exactement des personnages vivants, et raison tout de même de publier des *clefs*. La Bruyère a protesté contre ces attributions, dans la préface des *Caractères* et dans

celle de son *Discours à l'Académie*. Au fond, il s'en réjouissait ; rien ne prouvait mieux la vérité de ses peintures. Si la malignité publique est seule coupable de ces *personnalités*, il faut ajouter qu'en certains cas La Bruyère indiquait très clairement par quelques traits sinon l'unique modèle, au moins le plus important : ainsi *Irène* (chap. XI) est bien Mme de Montespan, *Émile* (chap. II) est le Grand Condé, *Cydias* (chap. V) est Fontenelle, *Pamphile* (chap. X) est Dangeau, etc.

La composition dans « les Caractères ». — *Les Caractères* de La Bruyère comprennent seize chapitres : I. *Des Ouvrages de l'esprit* ; II. *Du Mérite personnel* ; III. *Des Femmes* ; IV. *Du Cœur* ; V. *De la Société et de la Conversation* ; VI. *Des Biens de fortune* ; VII. *De la Ville* ; VIII. *De la Cour* ; IX. *Des Grands* ; X. *Du Souverain ou de la République* ; XI. *De l'Homme* ; XII. *Des Jugements* ; XIII. *De la Mode* ; XIV. *De quelques Usages* ; XV. *De la Chaire* ; XVI. *Des Esprits forts.* — Il est impossible, quelque bonne volonté ou quelque subtilité qu'on y apporte, de trouver une *suite* dans cette nomenclature. Peut-être y a-t-il une gradation entre les chapitres VII, VIII, IX, X, où les ridicules de la *ville*, de la *cour*, des *grands*, sont suivis d'un chapitre sur le *souverain* ? — Mais s'il n'y a pas de lien d'un chapitre à l'autre, si La Bruyère a seulement groupé sous des titres assez généraux, et selon leur espèce, les notes nombreuses qu'il avait accumulées, il est peut-être vrai que le dernier chapitre, *Des Esprits forts*, a été dans sa pensée le couronnement de tout l'ouvrage. C'est du moins ce qu'il affirme dans la *préface* du *Discours à l'Académie française* : « ... De seize chapitres qui le composent (ce livre), il y en a quinze qui, s'attachant à découvrir le faux et le ridicule qui se rencontrent dans les objets des passions et des attachements humains, ne tendent qu'à ruiner tous les obstacles qui affaiblissent d'abord, et qui éteignent ensuite dans tous les hommes la connaissance de Dieu ; qu'ainsi ils ne sont que des préparations au seizième et dernier chapitre, où l'athéisme est attaqué et peut-être confondu... » On a fait remarquer très justement que La Bruyère s'est avisé de révéler ce plan, à la huitième édi-

tion de son livre, et dans une préface où il répond aux attaques de ses ennemis. Pour nous, quoique le chapitre *Des Esprits forts* puisse nous paraître, en effet, une sorte de conclusion, en ce sens qu'après avoir cherché à corriger son lecteur de tous les défauts qui le rendent coupable envers la société, La Bruyère pénètre dans son cœur, et s'attaque à des erreurs plus profondes, il ne nous semble pas que les quinze premiers chapitres nous *préparent* au seizième.

Si, d'ailleurs, nous examinons tel ou tel chapitre en lui-même, nous y trouvons encore moins d'ordre. Mais là, il faut bien distinguer La Bruyère de Montaigne. Celui-ci disserte, avec une méthode apparente, sur un sujet, la mort, le courage, la vanité, mais il dévie, il introduit digression sur digression, et quitte son propos souvent pour n'y plus revenir. La Bruyère est moins décevant. S'il n'établit pas une gradation entre les paragraphes, s'il se dispense des transitions, il ne renferme du moins sous le titre général de son chapitre que ce qui peut logiquement y entrer.

Cette absence *d'ordre*, dans l'ensemble et dans les chapitres, est l'effet d'un art très calculé. La société pour laquelle La Bruyère écrit n'est même plus celle qui s'était enthousiasmée pour les *Essais de Nicole*. L'auteur sait ce qu'il peut y avoir de dédain pour un ouvrage ennuyeux, chez ces « honnêtes gens » qu'il a entendus causer à Chantilly, « l'écueil des mauvais livres ». Moraliste, il saura se faire lire, en évitant le tour didactique et le ton doctoral. Ses *Caractères* seront de ces livres que l'on peut ouvrir à la première page venue, qui commencent partout et ne finissent nulle part, dont on lit une page ou dix lignes à la dérobée, et qu'au retour de la promenade on retrouve ouverts sur sa toilette, comme une boîte de dragées que l'on croque une à une, sans qu'il soit besoin d'un gros appétit ou d'un excellent estomac.

La Bruyère écrivain. — Si son livre plaît tant et s'il a survécu à beaucoup d'autres où nous pourrions trouver également d'utiles leçons, c'est qu'il est l'œuvre d'un véritable artiste. — La Bruyère a su, comme La Rochefoucauld, non pas cependant avec la même concision puissante, formuler des maximes brèves, antithétiques, paradoxales. « Il n'y a rien

qui rafraîchisse le sang comme d'avoir su éviter de faire une sottise » (chap. XI). « C'est une grande misère que de n'avoir pas assez d'esprit pour bien parler, ni assez de jugement pour se taire » (chap. V). — Et il a des *figures*, des métaphores, des comparaisons, plus pittoresques que celles de La Rochefoucauld : « Après l'esprit de discernement, ce qu'il y a de plus rare au monde, ce sont les diamants et les perles » (chap. XII). « Il y a du plaisir à rencontrer les yeux de celui à qui l'on vient de donner » (chap. IV). — Il use souvent de la dissertation morale, où il établit soigneusement, avec une rare propriété de termes, toutes les nuances d'un sentiment ou d'un ridicule. Voyez chapitre V : « Il y a parler bien, parler aisément, parler juste, parler à propos, etc. » ; « La fausse grandeur est farouche et inaccessible... » (chap. II). — Et dans les portraits, dont nous avons indiqué la variété, il use du vocabulaire le plus étendu et de la syntaxe la plus souple.

Tous les critiques sont d'accord pour reconnaître la propriété, l'imprévu, toujours heureux, le pittoresque de son style ; mais tous, aussi, y ont senti quelque effort. La Bruyère est un *styliste*, en ce sens qu'il n'a pas cherché, comme Bossuet ou Mme de Sévigné, à exprimer simplement ce qu'il sentait, mais qu'il a voulu rehausser le fond par la forme. Il n'y a que trop bien réussi. Et l'on sentirait peut-être mieux la solidité réelle et la vérité de sa pensée, si les artifices du style n'attiraient d'abord et ne détournaient de la méditation. Juste punition de sa « coquetterie ».

BIBLIOGRAPHIE

La Rochefoucauld, *Œuvres complètes*, édition Gilbert et Gourdault (*Grands Écrivains de la France*). Hachette, 1868-1883.

Victor Cousin, *Mme de Sablé*. Didier, (1869).

Prévost-Paradol, *les Moralistes français*, Hachette, 1865.

F. Hémon, *La Rochefoucauld*. Lecène et Oudin, 1896.

La Bruyère, *Œuvres complètes*, édition G. Servoi (*Grands Écrivains de la France*). Hachette, 1865-1878.

Éditions *classiques* de Hémardinquer (Delagrave), Rébelliau (Hachette).

Ed. Fournier, *la Comédie de La Bruyère*, 2 vol., Paris, 1866.

CHAPITRE VIII

LES LETTRES. — LES MÉMOIRES LES ROMANS

Sommaire : 1° Les *lettres* ne sont pas à proprement parler des ouvrages *littéraires*. Elles ont d'autant plus de prix qu'elles ont été écrites sans prétention ; pour mériter d'être conservées, il faut qu'elles offrent un double intérêt historique et psychologique.

2° Au dix-septième siècle, des conditions favorables font éclore nombre de lettres spirituelles et profondes : — on s'est habitué dans les salons à l'analyse morale ; le roman, le sermon, le théâtre sont *psychologiques ;* la vie de cour intéresse les provinciaux, qui veulent être informés des moindres détails, etc. Aussi a-t-on des lettres intéressantes de tous les grands écrivains (Racine, Boileau, Bossuet, etc.) et d'écrivains secondaires (Saint-Évremond, Patru, Maucroix, etc.), surtout de femmes (Mme de Sablé, Mme de la Fayette, etc.).

3° *Mme de Sévigné* (1626-1696), veuve de bonne heure, *idolâtre* sa fille, Mme de Grignan, avec laquelle elle entretient une correspondance suivie. Ces lettres sont précieuses pour l'*histoire du temps*, celle de la *société*, l'*âme* et les *sentiments* de Mme de Sévigné, la *critique* des auteurs du temps. Le style en est à la fois coquet et naturel. — Parmi les amis de Mme de Sévigné : *Bussy-Rabutin*, *Mme de la Fayette*, les *Coulanges*, etc.

4° *Mme de Maintenon* (1635-1719) fut d'abord Mme Scarron, puis gouvernante des enfants de Mme de Montespan, enfin femme de Louis XIV. Sa grande occupation fut la fondation et l'administration de *Saint-Cyr*, couvent destiné aux jeunes filles nobles et pauvres. On commence par y donner une éducation trop mondaine, qui amène une réforme. Mme de Maintenon prodigue aux élèves et aux maîtresses les *instructions* et les *leçons* On les a publiées sous le titre de *Lettres et entretiens sur l'éducation*. — La qualité dominante de Mme de Maintenon est la *raison*.

5° *Les Mémoires*. — Les plus célèbres sont ceux de *Mme de Motteville* sur Anne d'Autriche, — du *cardinal de Retz* sur la

Fronde — et de *Saint-Simon* (1675-1755), sur la fin du règne de Louis XIV ; Saint-Simon est un témoin passionné et partial, trop disposé à croire le mal ; mais c'est un écrivain puissant et pittoresque.

6° *Les Romans.* — *Honoré d'Urfé* publie, de 1610 à 1627, *l'Astrée*, roman pastoral, d'une psychologie raffinée ; *La Calprenède* donne des romans d'aventures (*Cassandre, Cléopâtre*) ; *Mlle de Scudéry*, des romans héroïques et précieux, dans lesquels elle peint, sous des noms antiques, la société contemporaine (*Cyrus, Clélie*) ; — dans le genre réaliste, *Scarron* écrit *le Roman comique ;* et *Furetière*, *le Roman bourgeois.* — Enfin, en 1677, Mme de La Fayette fait paraître, sous le nom de Segrais, *la Princesse de Clèves*, chef-d'œuvre de délicatesse morale et de style. — *Ch. Perrault* publie en 1697 les *Contes*, puisés dans le folk-lore, mais dont il a le bonheur de fixer la forme.

I. — La littérature épistolaire.

Tous les ouvrages que nous avons étudiés jusqu'ici ont été écrits en vue des lecteurs, des spectateurs, des auditeurs. Ils appartiennent donc, même ceux d'un Pascal et d'un Bossuet, à la littérature. Voici maintenant des *lettres* ; non plus, comme celles de Voiture et de Balzac, des lettres destinées à une sorte de lecture publique et à l'impression ; mais des lettres intimes, de celles qu'on griffonne et qu'on reçoit chaque jour. Un grand nombre de ces lettres-là, recueillies, ont donné à leurs auteurs une place dans l'histoire de la littérature.

Et pourtant, gardons-nous de croire que la lettre soit en elle-même un *genre*, et qu'on puisse en donner les lois. Tant vaut l'individu, tant vaut la lettre, — et c'est par les lettres, quelquefois, que l'on sent toute la valeur morale, toute la sensibilité d'une personne ordinairement froide et banale, — comme aussi tout le vide et toute la futilité de gens en apparence affectueux et spirituels. La conversation, avec ses ressources infinies d'expression et de geste, peut donner le change. Dans une lettre, il ne vous reste que le charme profond et le geste intérieur.

Entre toutes, se distinguent les lettres de femmes.

Les femmes excellent à écrire des lettres, comme elles excellent à causer. Moins renfermées et moins

défiantes que les hommes, elles aiment à communiquer aux autres ce qu'elles pensent et ce qu'elles sentent. Et surtout, chez elles, les pensées comme les sentiments sont tout ensemble spontanés et fugitifs. Il faut qu'elles en notent à l'instant même l'apparition, et qu'elles en fixent la nuance. Une femme qui veut bien écrire écrira sous l'impression même qu'elle doit transmettre. Elle aura tort d'attendre pour écrire une lettre de condoléances ou de félicitations; si elle n'a rien trouvé de touchant ou d'aimable à l'instant où son cœur vibrait, elle ne trouvera pas mieux demain.

On a voulu dire que la vie actuelle créait, pour l'échange des lettres, des conditions très défavorables. Nous nous voyons plus aisément et plus souvent qu'au siècle des diligences; nous correspondons plus vite. Au dix-septième siècle, une lettre mettait cinq jours de Paris à Marseille, et il n'y avait que deux départs par semaine; — de Bretagne en Provence, dix jours, et un départ. Avec quelle impatience on attendait l'*ordinaire*, et comme on se préparait, avant le départ du courrier, à écrire une lettre suffisamment intéressante! Il est douteux que le chemin de fer, la rapidité des communications, l'invention du télégraphe, aient diminué le nombre et la qualité des lettres. C'est un bruit que font courir ceux qui en écrivent d'insipides ou qui ne veulent pas en écrire du tout; les mêmes gens, au dix-septième siècle, auraient justifié par les raisons contraires leur paresse ou leur sottise. Sans doute, nous ne pouvons raconter dans nos lettres datées de Paris tout ce que disait Mme de Sévigné, puisqu'il y a des journaux qui impriment tout ce qui se passe et même davantage. Mais notre vie privée, notre cercle de famille ou d'amis ne sont pas encore, j'imagine, la proie des reporters et la pâture des journaux; et notre esprit peut encore juger, et notre cœur peut sentir. On se sépare encore, on s'aime encore de loin, on cultive des relations précieuses, on raconte ses voyages, ou ses maux, ou ses déceptions. Qu'importe que le facteur passe tous les jours? Au moment où j'écris, je suis pourtant bien un homme intelligent, sensible, ou stupide, — et les progrès de la science ne changeront rien à cela.

Mais aussi, d'ordinaire, une correspondance ne se publie pas. Que de lettres sont tout de suite brûlées ou déchirées ; combien perdent leur intérêt quand les personnes en cause ont disparu ! — Plusieurs circonstances sont nécessaires pour qu'une correspondance soit pieusement conservée et publiée : il faut que l'auteur ait occupé une place assez importante dans la société de son temps, et que ses lettres puissent servir en quelque sorte à compléter l'histoire et les mémoires ; — il faut aussi que l'auteur y ait mêlé des sentiments si vifs et si profonds qu'à l'intérêt du document historique se joigne la valeur du document humain.

II. — Les lettres au dix-septième siècle.

Conditions sociales qui favorisent l'art épistolaire. — Les progrès de la vie de société devaient singulièrement favoriser la manie d'écrire. A mesure que l'on sent mieux, dans la conversation, le prix des choses bien dites, on tient davantage à ne se présenter, dans les lettres mêmes, que par ses beaux côtés. Si l'on s'est fait, dans les salons de Paris, une réputation de bel esprit, on craint qu'une lettre trop négligée, si elle est montrée, ne vous nuise ; on sait, au contraire, qu'une lettre spirituelle fera parler de vous.

Mais ce n'est là qu'une raison de vanité, et qui peut dans une certaine mesure nuire au naturel de la lettre. Il y a mieux. La société polie affine les manières et aussi les sentiments. Tant de discussions *galantes*, tant de recherche des nuances les plus délicates de l'amour, de l'amitié, de la jalousie, etc., n'aboutissent pas seulement à la métaphysique amoureuse des romans et à la psychologie des maximes et des portraits. Tout cela donne, surtout aux femmes, le goût et la méthode de l'analyse personnelle. On se plaira désormais à écrire des lettres, moins encore pour raconter ce qui se passe à la ville et à la cour, que pour exprimer finement ses pensées et dépeindre ses états d'âme. — La lecture de romans comme *l'Astrée* et *le Grand Cyrus*, celle des ouvrages de morale et de théologie, — l'audition des sermons, — et de pièces

de théâtre où la psychologie tient tant de place, contribuent à donner aux *lettres* un caractère de vérité intime.

D'un autre côté, ces grands seigneurs et ces grandes dames veulent, éloignés de Paris, ne pas perdre contact avec la ville et la cour, ou savoir, s'ils restent à Paris ou à Versailles, les nouvelles de la province. Point de journaux qui suppléent pour eux à la vue directe des choses, ou à ces nouvelles colportées dans les *cercles bien informés*. Aussi s'écriront-ils « tout ce qui se passe ». Et ces correspondances, si curieuses d'abord par leurs analyses psychologiques, sont en même temps d'incomparables documents historiques.

Quelques « épistoliers » célèbres. — Nous ne pouvons nous arrêter ici à toutes les *correspondances* du dix-septième siècle, qui ont été publiées. Mais il est bon que l'on sache combien sont nombreux les recueils de lettres du temps, en dehors et à côté des lettres de Mme de Sévigné; — et nous ne parlons que des lettres dignes d'être étudiées au triple point de vue historique, psychologique et littéraire.

D'abord, presque tous les grands écrivains ont laissé des lettres, où l'on a l'heureuse surprise de retrouver l'homme au lieu de l'auteur. Nous avons signalé au passage celles de Racine, de Boileau, de Bossuet, etc. Mais, souvent, des écrivains de second ou de troisième ordre sont meilleurs dans leurs lettres que dans leurs ouvrages : ainsi Saint-Évremond, Patru, Maucroix, Guy-Patin, etc. C'est surtout dans le « monde », qu'il faut chercher des « épistoliers » vraiment originaux : Mme de Montausier (fille de Mme de Rambouillet), Mme de Sablé, Mme de Maure, Mme de Schomberg (Mlle de Hautefort), Mme de Scudéry (femme de Georges de Scudéry ; ne pas la confondre avec sa belle-sœur, l'auteur du *Grand Cyrus*) ; Mme de la Fayette. Et pour ne point citer que des femmes : le marquis de Feuquières, le comte de Guilleragues, l'abbé de Choisy, etc. (1). On ne saurait croire tout ce

(1) De tous ces personnages, on lira des lettres, accompagnées de notices, dans le *Choix de lettres du dix-septième siècle*, de M. Lanson. — Nous parlerons de Bussy-Rabutin à propos de Mme de Sévigné.

qu'il y a d'esprit, de délicatesse, d'émotion, — et combien on trouve de renseignements curieux, — dans ces diverses correspondances. Société, religion, goûts, passions, opinions littéraires, comment le monde comprenait Corneille, Racine, La Fontaine, et quels ouvrages il admirait, qui sont oubliés, et quels il méconnaissait que nous admirons, — tout cela, c'est surtout dans ces mémoires intimes et quotidiens que nous le découvrons. L'âme et la pensée d'un grand siècle vivent encore dans les lettres.

Arrêtons-nous maintenant à celle de ces femmes du monde qui a le mieux écrit, et à qui il a fallu vraiment du génie pour qu'elle nous semble supérieure à tant d'éminentes rivales.

III. — **Mme de Sévigné** (1626-1696).

Vie. — Marie de Rabutin-Chantal est née à Paris, le 5 février 1626. Sa grand'mère paternelle était cette sainte Chantal qui abandonna le monde pour fonder à Annecy l'ordre de la Visitation. Sa mère se nommait Marie de Coulanges. — La petite Marie de Rabutin perdit de bonne heure son père, tué en 1627, dans un combat contre les Anglais ; et, six ans après, sa mère. Elle fut alors confiée à son grand-père et à sa grand'mère maternels, M. et Mme de Coulanges ; mais celle-ci étant morte, suivie de près par son mari, la tutelle de l'enfant passa au second de leurs fils, l'abbé de Coulanges, celui qu'elle a appelé *le Bien Bon*. L'abbé, qui résidait à Livry, prit tout à fait au sérieux l'éducation et l'instruction de sa pupille. Il lui donna les meilleurs maîtres, entre autres Chapelain, qui passait pour un esprit critique éminent, et Ménage, qui « savait du grec autant qu'homme de France ». Mais c'est le latin seulement que Ménage enseigna à son élève, et fort bien, avec l'espagnol et l'italien ; nous apprenons par ses lettres qu'elle lisait couramment ces trois langues.

Elle épousa, en 1644, le marquis Henri de Sévigné, parent de Paul de Gondi, cardinal de Retz. Ce mariage, qui offrait toutes les garanties de familles et de fortune, ne fut pas heureux. Le marquis était joueur et bretteur.

Il commença par ruiner sa femme, et se fit tuer en duel par le chevalier d'Albret, en 1651. Mme de Sévigné, « qui l'aimait et ne l'estimait point », le pleura sans le regretter. Elle avait de son mariage deux enfants, une fille née en 1646, un fils né en 1648. Sur les conseils de l'abbé de Coulanges, il lui fallut d'abord songer à remettre de l'ordre dans sa fortune si compromise ; et elle alla passer plusieurs années dans la terre des Rochers, près de Vitré, où elle réussit à reconstituer le patrimoine de ses enfants.

En 1654, Mme de Sévigné revint à Paris, et se remit à fréquenter la société. On la vit reparaître à l'Hôtel de Rambouillet, dont elle fut une des plus illustres *précieuses*, et dans tous les salons aristocratiques. Mais elle faisait de fréquents voyages en Bretagne, et elle s'occupait elle-même de l'éducation et de l'instruction de ses enfants. Elle apprit à sa fille l'italien et le latin, et lui fit donner des leçons de philosophie par l'abbé de la Mousse, qui lui inspira un goût peut-être exagéré pour Descartes. Quand Mlle de Sévigné fut d'âge à paraître à la cour, sa mère l'y présenta. « La plus jolie fille de France », comme la nommait Bussy-Rabutin, était un parti fort avantageux, et les prétendants ne lui manquèrent pas. Mais sa mère et *le Bien Bon* songeaient à lui éviter les cruelles déceptions d'un mariage irréfléchi; et celui qui l'emporta fut le comte de Grignan, Mlle de Sévigné avait vingt-trois ans ; il en avait quarante et était deux fois veuf. « Toutes ses femmes sont mortes, écrit Mme de Sévigné à Bussy, pour faire place à votre cousine. » Notons que sa première femme fut Angélique de Rambouillet, fille cadette de l'incomparable Arthénice.

Mariée en 1669, Mme de Grignan dut, en 1671, rejoindre son mari nommé lieutenant général de Provence. Cette séparation fut douloureuse ; Mme de Sévigné *idolâtrait* sa fille. Et nous devons à cette circonstance et à ce sentiment un peu outré, la plus grande et la plus vivante partie des lettres de la marquise. — D'ailleurs, elle n'aimait pas moins son fils, Charles de Sévigné, doué d'un cœur plus ouvert et d'un tempérament plus expansif que Mme de Grignan. Charles fut brave soldat, prit part à plusieurs campagnes, et finit par se retirer en Bretagne. Il était assez dépensier ; et sa mère fait souvent des doléances

sur ses perpétuels besoins d'argent. Mais le ménage Grignan lui donnait à ce sujet de fréquentes inquiétudes. On y menait trop grand train. Formée par le bon sens de l'abbé de Coulanges, Mme de Sévigné prodigue les conseils à sa fille. Elle l'entretient également, avec autant d'intelligence que d'affection, de ses petits-enfants. Mme de Grignan avait trois enfants : Marie-Blanche, que Mme de Sévigné appelle « ses petites entrailles », et qu'elle garda chez elle, à Paris, pendant trois ans ; on la sacrifia aux intérêts des deux autres enfants, en la mettant, dès l'âge de six ans, au couvent de la Visitation d'Aix, d'où elle ne sortit plus ; — Pauline, dont il est si souvent question dans les *Lettres*, et qui devint Mme de Simiane ; — et Louis-Provence, *le petit marquis*, qui fut bon officier, et à qui sa mère fit épouser, en 1694, la fille d'un fermier général... « Il faut bien fumer ses terres. »

Mme de Sévigné, qui recevait souvent à Paris sa fille et ses petits-enfants, allait aussi les visiter à Grignan. Elle se trouvait dans ce château, en avril 1696, quand elle fut atteinte de la petite vérole, et mourut.

Caractère. — Tous les témoignages contemporains sont d'accord pour nous montrer, en Mme de Sévigné, une femme aussi aimable que vertueuse. Elle tenait de son père, le baron de Rabutin-Chantal, une *gaîté* qui résista à toutes les épreuves, et qui anime son style ; et, des Coulanges, une bonté inépuisable, mêlée à un sens pratique des affaires développé en elle par son tuteur. Bussy, à qui elle avait refusé un prêt d'argent, lança contre elle un portrait satirique, qu'elle lui pardonna généreusement, et où il l'accusait d'être avare. On s'est demandé si elle avait du cœur, et si tout chez elle ne venait pas de la tête. Il est vrai qu'elle a tant d'esprit, que le sentiment même ne le lui fait pas perdre ; et que, parfois, un certain persiflage, sur des sujets graves ou douloureux, peut nous surprendre. Mais prenons garde d'être injustes. Amie courageuse de Fouquet, mère dévouée, grand'mère attentive et tendre, c'est elle aussi qui écrit sur la mort de Turenne et de Louvois des lettres belles comme des oraisons funèbres de Bossuet. Il se peut, parfois, qu'elle ait songé, en badi-

nant, beaucoup moins à exprimer son propre sentiment, qu'à divertir à tout prix son insensible fille. L'impression que donne une lecture suivie de ses *Lettres* est celle d'une femme excellente, mais chez laquelle « l'esprit ne fut jamais la dupe du cœur ».

Publication de sa correspondance. — Mme de Sévigné eut, de son vivant, une réputation d'épistolière. Ses lettres étaient parfois copiées avant le départ du courrier ; elles étaient lues en société, et couraient de mains en mains : ainsi la lettre du *cheval*, et la lettre de la *prairie*. Dès 1697, la famille de Bussy-Rabutin, en publiant sa *correspondance*, y intercala un certain nombre de lettres de Mme de Sévigné. En 1725 et 1726, parurent des éditions plus ou moins tronquées ; et Mme de Simiane, petite-fille de Mme de Sévigné, se décida à confier au chevalier de Perrin la publication des lettres qu'elle avait conservées. Le texte original ne fut pas absolument respecté ; on substitua, en particulier, des initiales à certains noms propres, et l'on atténua quelques expressions. Cette édition du chevalier de Perrin, parue de 1734 à 1737, fut réimprimée en 1754. — En 1818, parut une édition nouvelle, plus complète, celle de Monmerqué. Mais la seule où le texte ait été reconstitué selon une véritable méthode critique, est celle de M. Ad. Régnier, dans la *Collection des grands écrivains de la France*.

Intérêt de cette correspondance. — 1° *L'histoire*. — Les lettres de Mme de Sévigné ont d'abord un intérêt *historique*. De 1655 à 1696, elles forment une sorte de *gazette*, écrite non par un nouvelliste de bas étage qui n'entend qu'un lointain écho des événements et ne peut approcher des grands, mais par une femme de la cour, qui est à la source même des renseignements. C'est au sortir de Versailles, où le roi lui adresse la parole, et des salons où elle rencontre les plus grandes dames du temps, que Mme de Sévigné écrit ses lettres. Sans doute, elle ne nous explique pas les causes des guerres et des traités ; elle ne nous révèle aucun secret sur la politique de Louis XIV. Mais les détails précis qu'elle donne sur le procès de Fouquet, le passage du Rhin, le mariage de la Grande Mademoi-

selle, la mort de Turenne, la disgrâce de Pomponne, la mort de Condé, celle de Louvois, etc., sont un *complément* de l'histoire. Si les *Mémoires* de Saint-Simon nous apprennent ce qu'un esprit aussi malveillant que clairvoyant pouvait apercevoir à la cour d'ambitions mesquines et de honteux calculs, nous aimons, avec Mme de Sévigné, à voir s'agiter et à entendre causer tout ce beau monde. Les costumes, les gestes, les paroles, les anecdotes parfois révélatrices des sentiments les plus sérieux, voilà ce que Mme de Sévigné nous donne, avec une inlassable curiosité et dans un style toujours vivant.

2° *La vie de société.* — Gazette de la cour, sa correspondance est encore une gazette de la société. Au jour le jour, nous savons par elle comment on vivait à Paris et à la campagne ; quels étaient les sujets de conversation, et comment on jugeait les livres nouveaux, et ce que l'on voyait au théâtre, — comment on voyageait, et comment on prenait les eaux de Vichy ou de Bourbon, — comment se préparait un mariage, se traitait une affaire, se perdait un procès, — comment on traitait ses égaux et ses inférieurs, — ce qu'était un salon, une ferme, un pré, un paysan, un jardinier, un valet, un petit chien, — bref, ce que nous appellerions tout le *train du monde*... Tout cela, d'autant plus révélateur que ce sont des impressions rapides et sincères, au jour le jour, et non de ces *mémoires* que l'on écrit pour poser devant la postérité.

3° *L'histoire d'une âme.* — Mais, sous ces anecdoctes, sous ce *papotage* amusant, il y a surtout une âme, une âme forte et exquise de grande dame et de forte chrétienne du dix-septième siècle. L'aimable vertu de Mme de Sévigné, qui se trahit sans vanité et qui s'étale sans hypocrisie, nous repose à la fois des héroïnes tragiques et des luronnes de comédie. Ni Émilie, ni Célimène, elle traverse cette société et elle y vit sans rien perdre de sa dignité ni de sa bonne humeur. Elle juge de sang-froid le bien et le mal, sans crédulité et sans prévention. Lisez ces milliers de lettres ; vous n'y trouverez pas une médisance. Elle se moquera d'une toilette, ou d'une attitude ; jamais elle ne jouera, elle si spirituelle et si mordante, avec une réputation. Tout ce qu'on peut lui reprocher, nous l'avons dit,

c'est une tendance au persiflage sur certains sujets (la révolte des paysans bretons, le procès de la Brinvilliers). Mais répétons que ce sont des *lettres* destinées à amuser sa fille. — L'affection pour cette fille tient la plus large place dans la correspondance de Mme de Sévigné, qui a su varier à l'infini l'expression du même sentiment. Dans cet amour maternel, il entre bien un peu d'*idolâtrie* et d'*orgueil* ; peut-être même, comme on savait dans le monde la violence de son sentiment, et comme on en attendait curieusement les *variations nouvelles*, Mme de Sévigné a-t-elle fait en cela un peu de virtuosité. D'autre part, la froideur de Mme de Grignan irritait en quelque sorte l'amour de sa mère, et celle-ci se piquait au jeu, et exagérait. Quoi qu'il en soit, rien ne fatigue ni ne rebute dans ces perpétuelles redites d'un amour si sincère et si spirituellement exploité.

4° *Le sentiment de la nature.* — Ce n'est pas tout. Par les *lettres*, nous connaissons les goûts de Mme de Sévigné : et, d'abord, *comment elle sentait la nature.* N'allons pas jusqu'à dire que le dix-septième siècle n'avait pas le sentiment de la nature. Les Parisiens de cette époque aimaient la campagne. Beaucoup de bourgeois aisés avaient des maisons en banlieue : Boileau et La Fontaine, par exemple, à Auteuil. Les grands seigneurs passaient plusieurs mois de l'année dans leurs terres. Ces gens, que nous nous représentons volontiers toujours en perruque et en manches de dentelles, menaient alors la vie de gentilshommes campagnards, en plein contact avec les vilains et les animaux. Aussi la campagne ne peut-elle être alors une « matière à littérature », comme elle l'est devenue plus tard, quand la société s'est emprisonnée davantage dans les artifices de la mondanité, et que les exigences professionnelles, la grande industrie, etc., ont forcé les hommes qui veulent arriver ou faire fortune à ne quitter que rarement la ville immense, de plus en plus peuplée et serrée. Joignez-y la mode poétique, qui change souvent les thèmes, et qui, à la psychologie épuisée, substitue le monde extérieur. Soyons donc convaincus que le dix-septième siècle, s'il n'éprouve point pour la nature un amour maladif, l'aime simplement et tranquillement, d'une de ces affections

douces et profondes qui n'ont pas d'histoire. Mais on se plaît tout de même à rencontrer chez quelques auteurs l'expression plus vive et surtout plus *pittoresque* de ce sentiment. Mme de Sévigné a-t-elle cherché, par coquetterie, à tirer des effets particuliers des divers paysages ou des diverses saisons, ou bien est-ce naïvement qu'elle *distingue* et qu'elle *peint* ? Toujours est-il qu'on *voit* avec elle, soit Livry, soit les Rochers, soit le Buron, soit les bords de l'Allier ; et que la façon dont elle distingue les nuances du vert, du rouge, du jaune, l'été du printemps et de l'automne, lui appartient presque uniquement à son époque. De plus, elle sait, comme La Fontaine, s'abandonner à la rêverie sous les grands arbres de ses mystérieuses allées, et elle écoute au clair de lune le chant du rossignol. Mme de Sévigné, là encore, est donc bien originale. Ce que d'autres sentaient vaguement, elle le sent avec précision ; ce que d'autres évoquent en termes abstraits, elle le peint, et nul ton ne manque à sa palette.

5° *La critique.* — Mme de Sévigné fait souvent, pour son propre compte, de la *critique*. On trouve dans ses *Lettres*, comme d'ailleurs dans celles de la plupart de ses contemporains, des réflexions sur les écrivains. Ici, l'intérêt est double : nous aimons à savoir quels étaient ses auteurs préférés ; et, d'autre part, son opinion primesautière, ses *impressions* de lecture ou d'audition, sont un précieux témoignage de ce qu'une femme instruite et intelligente du dix-septième siècle pouvait éprouver au premier contact d'œuvres que d'autres jugeaient au nom des règles et des principes. Elle a certains engouements très naïfs pour des ouvrages aujourd'hui démodés, les romans de Mlle de Scudéry et de La Calprenède ; elle aime trop Voiture et Nicole ; les petits vers de Godeau et de Benserade la charment. Mais, aussi, quelle solide *affection* pour Corneille, Pascal, Bossuet, Bourdaloue, La Fontaine ! et comme elle a su rencontrer, pour exprimer son goût, des formules heureuses, que ne trouvait pas « le savoir enrouillé des pédants ». D'abord injuste pour Racine, n'a-t-elle pas écrit le meilleur des *feuilletons* sur *Esther* ?

Le style de Mme de Sévigné. — Bien qu'il y ait, dans le style de Mme de Sévigné, quelques traces d'une préciosité tantôt involontaire, tantôt cherchée, l'impression dominante de ce style, c'est le *naturel*. En effet, Mme de Sévigné n'est pas un écrivain de profession, et ce n'est pas un livre qu'elle écrit. Elle a beaucoup lu, sans doute, et elle subit des influences, en particulier celles de Montaigne et de Voiture ; mais surtout elle causait à merveille, et, la plume à la main, elle cause encore. Aussi apporte-t-elle, à rédiger ses lettres, la même aisance piquante et imprévue que dans la conversation : son style est *primesautier*. — Elle ajoute, à cette vivacité d'expression, un don de voir et de peindre qui lui est propre, à sa date, et qui la rapproche de La Bruyère et des romanciers anglais du dix-huitième siècle. Nous ne saurions trop le répéter : elle voulait *amuser* ses correspondants, et leur faire voir par ses lettres ce qui se passait loin d'eux ; de là, cette recherche de la couleur et du geste, et cet art d'accumuler sans confusion tant de jolis détails. Elle voulait aussi *extérioriser* ses sentiments et laisser lire dans son âme : de là, ces analyses à la fois sincères et coquettes, où il semble que d'elle tout ait passé, jusqu'au sourire des lèvres et à l'éclat des yeux (1).

Les amis et les correspondants de Mme de Sévigné. — Parmi ses amis et correspondants, dont nous possédons les lettres, et à qui elle a donné si souvent de l'esprit et du cœur, citons :

Bussy-Rabutin (1618-1693), son cousin, type du gentilhomme à qui il ne manque que du sens moral. Très intelligent, mais très fat, exilé de la cour pour ses épigrammes et pour son *Histoire amoureuse des Gaules*, où il *portraiturait* la plupart de ses contemporains, il a laissé une vaste *Correspondance*, publiée de 1697 à 1704, et des *Mémoires* ; — Mme de Grignan et Charles de Sévigné, dont les lettres figurent avec honneur à côté de celles de leur mère : celles de la fille sont plus *composées*, on y sent l'influence des idées générales et de la philosophie ; celles

(1) Sur le style de Mme de Sévigné, cf. Émile Faguet, *Dix-septième siècle*, p. 276.

du fils sont plus spontanées ; — EMMANUEL DE COULANGES, cousin de la marquise, et sa femme, dont les lettres sont charmantes ; — Mme DE LA FAYETTE, dont nous parlons ailleurs ; — le marquis DE POMPONNE, etc. (1).

IV. — Mme de Maintenon (1635-1719).

Vie. — Mme de Maintenon a été longtemps mal connue ; on l'a jugée sur des calomnies, et la publication tronquée de ses lettres, au dix-huitième siècle, lui a fait un tort que les travaux sincères de la critique contemporaine n'ont pas encore entièrement réparé.

Françoise d'Aubigné est née à Niort, le 27 novembre 1635, dans une prison. Sa mère n'avait pas voulu se séparer de son mari, Constant d'Aubigné, fils du célèbre soldat et écrivain protestant, Agrippa d'Aubigné. Constant s'était converti au catholicisme; mais en abandonnant la religion de son père, il aurait dû conserver ses traditions d'honneur et de patriotisme ; or c'est comme traître à la France qu'il avait été arrêté et condamné. Gracié, il partit pour la Martinique, devint gouverneur de l'île de Grenade, continua à mener une vie dissipée, et mourut, en 1645. Sa veuve revint en France avec ses trois enfants, et ne survécut pas longtemps à ses malheurs. La petite Françoise, *la jeune Indienne*, fut élevée par Mme de Neuillant. On lui fit épouser, à seize ans, le poète Scarron, « grotesque » au cœur tendre, infirme d'humeur joyeuse, dont le salon était fréquenté par tous les beaux esprits du temps. A vingt-cinq ans, veuve et sans ressources, Mme Scarron fut heureuse de trouver un emploi à la cour ; elle y entra comme gouvernante des enfants de Mme de Montespan. Sa situation y fut pénible d'abord ; mais elle s'imposa par sa dignité et surtout par ses éminentes qualités d'éducatrice. Pour la récompenser, Louis XIV lui donna, en 1674, la terre de Maintenon avec le titre de marquise ; en 1685, après la mort de la reine Marie-Thérèse, il l'épousa secrètement, et il lui dut la dignité morale de ses trente dernières années. Eut-elle sur le roi une influence politique ? La question

(1) Cf. *Choix de lettres du dix-septième siècle*, de G. LANSON ; et F. HÉMON, *Cours de littérature ; Mme de Sévigné*, p. 17.

est très difficile à résoudre. On sait que Louis XIV aimait à consulter celle qu'il appelait « Votre Solidité » ; mais Mme de Maintenon semble n'avoir jamais cherché à jouer un rôle dans l'État.

Sa grande affaire fut la fondation et l'administration de la maison de Saint-Cyr.

Saint-Cyr. Mme de Maintenon éducatrice. — Elle avait commencé à s'intéresser de bonne heure à l'éducation des jeunes filles de noblesse pauvre. Éprouvée elle-même, et ayant conservé de son enfance et de sa jeunesse de poignants souvenirs, elle voulait mettre les jeunes filles de son rang à l'abri de pareilles mésaventures. Elle commença par relever une maison de Rueil, dirigée par Mme de Brinon, et y plaça cent pensionnaires, auxquelles le roi consentit à accorder des bourses et une dot. Puis, elle fonda, en 1684, la maison de Saint-Cyr, destinée à recevoir deux cent cinquante élèves, nobles et pauvres, dans les mêmes conditions. Elle fit elle-même les règlements et choisit les maîtresses.

Au début, l'éducation de Saint-Cyr fut trop mondaine. On se préoccupait surtout de former ces jeunes filles aux belles manières et au beau style. Ce n'était que réceptions, concerts, représentations dramatiques. Toute la cour y vient. On y joue *Andromaque*, et trop bien. Mme de Maintenon commence à s'alarmer. On abandonne le répertoire profane : on joue Esther, avec quel succès, Mme de Sévigné suffit à nous l'apprendre ! Alors Mme de Maintenon songe à réformer Saint-Cyr. Jusqu'à la fin de sa vie, elle s'en occupe quotidiennement. Elle y fait de fréquents voyages. Elle inspecte, elle examine ; elle donne des instructions aux élèves et surtout aux maîtresses. Après la mort du roi, elle s'y retire.

Mme de Maintenon éducatrice a donc deux *moments*. D'abord, elle se trompe, de très bonne foi. Elle compte trop sur l'excellence de la nature, et croit qu'il faut développer chez les jeunes filles le sentiment du beau et de l'élégance. Quand elle revient de son erreur, elle l'avoue avec franchise : « Nous avons voulu de l'esprit, et nous avons fait des rhétoriciennes ; de la dévotion, et nous avons fait des

quiétistes ; de la modestie, et nous avons fait des précieuses ; des sentiments élevés, et l'orgueil est à son comble. » — Alors, Mme de Maintenon s'applique à former le cœur et l'esprit par une méthode *directe*, par des leçons de choses *morales*, afin de préparer ces jeunes filles à la fois nobles et pauvres à devenir de bonnes mères de famille. Elle cherche avant tout à prévenir ses élèves contre toutes les vanités, toutes les illusions, toutes les exaltations du sentiment. Non seulement l'*instruction* est réduite à ce qu'il y a de plus simple et de plus pratique (le catéchisme, l'histoire, etc.), mais la religion même y est défendue contre l'excès de la dévotion : il leur faut « une piété solide, simple, gaie, douce et libre... car ne s'agit pas de faire des religieuses ». Plus que l'instruction, elle s'occupe de l'*éducation*, et, par des *entretiens* fréquents, elle cherche à donner aux élèves et aux maîtresses une sincère *droiture d'esprit*. Toutes les questions, même les plus délicates, doivent être abordées *franchement* et *simplement*.

On est vraiment touché et plein de respect, quand on lit ces *Entretiens* de Mme de Maintenon *sur la mauvaise gloire, sur l'esprit de cachotterie, sur l'ennui, sur les amitiés, sur l'indiscrétion, sur la politesse, sur le mariage*, etc. Quelle raison! quelle fermeté morale! quelle mélancolie digne et fière! quelle clairvoyance (1)!

Le style de Mme de Maintenon. — Il ne faut pas demander à Mme de Maintenon les qualités d'enjouement, de verve, de pittoresque, de sentiment même, qui animent les lettres de Mme de Sévigné. Sa qualité dominante, nous l'avons dit, c'est la *raison*. Cherchons donc surtout chez elle la clarté et l'enchaînement des idées, l'art d'approfondir une question morale, la propriété des termes abstraits et pédagogiques. Mais on aurait tort de croire que ce style soit froid et compassé. D'abord, Mme de Maintenon s'intéresse toujours à la question qu'elle traite;

(1) On a publié les œuvres de Mme de Maintenon sous le titre de : *Lettres et Entretiens sur l'éducation*, *Lettres édifiantes*, *Mémoires des dames de Saint-Cyr*, etc. (édition *Lavallée*, 1854, et suiv., la première des éditions authentiques).

elle y met du cœur, et cela l'entraîne parfois à une vraie chaleur de démonstration. De plus, sa personnalité se trahit souvent dans ses *Lettres* et dans ses *Entretiens* ; on y sent un stoïcisme mêlé de tristesse et un intérêt *maternel* pour les filles de son esprit et de son cœur.

V. — Les Mémoires.

Tout le monde peut écrire ses *mémoires*. Et ces dix dernières années en ont vu paraître de tous les genres : mémoires de généraux et de sergents, mémoires de duchesses et de gouvernantes, mémoires d'acteurs et de coiffeurs. Tous ne sont pas intéressants ; il faut attendre, pour les juger, que le temps ait trié ces publications de valeur très inégale. Et justement les *mémoires* du dix-septième siècle, très nombreux aussi, peuvent être aujourd'hui classés et appréciés.

Pour en parler d'une façon générale, quel est le mérite propre des *mémoires*, — qu'ils soient écrits par Philippe de Commines, par Mme de Caylus, par Saint-Simon ou par Marbot ? C'est de compléter l'histoire officielle, l'histoire que tout le monde voit se faire au grand jour ; c'est de montrer, derrière la grande façade parée ou illuminée, souvent monotone, parfois énigmatique et muette, l'intérieur même du palais et de la maison ; de pénétrer dans la vie intime, de révéler les petites causes de grands événements ou les mesquines passions des grands hommes. C'est aussi de reconstituer la vie journalière et bourgeoise d'une époque, que les bulletins de victoire ou les actes administratifs ne nous font connaître qu'à demi.

Souvent ils ont un mérite de plus, celui du style. Là, nous avons la même surprise que dans les *lettres*. Des gens du monde, qui n'ont écrit que pour eux et pour leurs intimes, se trouvent supérieurs, par des dons de nature, à des auteurs de profession.

Mme de Motteville (1621-1689) nous a laissé des mémoires sur Anne d'Autriche, à laquelle elle fut attachée de 1643 à 1666, et qui ne furent publiés qu'en 1723. C'est un récit très simple, animé par la sympathie et le dévoue-

ment, d'un style agréable, et qui vaut par son exactitude et son impartialité.

Mme de la Fayette (1634-1692). — Nous ne possédons probablement que des fragments des mémoires de Mme de la Fayette sur les années 1688 et 1689 (édités en 1731). L'auteur de *la Princesse de Clèves* est supérieure à Mme de Motteville. Elle reste psychologue en histoire ; et son analyse des sentiments et des actes de Louis XIV et de Jacques II nous fait regretter la brièveté de son ouvrage.

Mme de Caylus (1673-1729) est la nièce de Mme de Maintenon, et l'une des plus brillantes élèves de Saint-Cyr. C'est pendant sa vieillesse qu'elle dicta à son fils des *Souvenirs*, inachevés, sur la cour de France à la fin du dix-septième siècle (édités en 1770). Pour connaître Mme de Maintenon, le duc du Maine, la Dauphine, Saint-Cyr, la duchesse de Bourgogne, il n'est pas de plus aimable livre que les *Souvenirs* de Mme de Caylus. Son style est, selon Sainte-Beuve, un modèle d'*urbanité*.

Mémoires du cardinal de Retz. — Paul de Gondi, cardinal de Retz, né en 1614, fut nommé, en 1643, coadjuteur de l'archevêque de Paris, son oncle. Il joua, pendant la Fronde, un rôle brillant et aventureux. Nommé cardinal, il s'assagit, et vécut dans une retraite studieuse, où il écrivit ses *Mémoires*, consacrés presque exclusivement à l'histoire de la Fronde. — Il ne faut pas demander à Retz un récit fidèle des événements ; ce sont plutôt des « faits vus à travers un tempérament ». Ce tempérament excessif, violent, égoïste, est aussi celui d'un écrivain vigoureux, qui annonce Saint-Simon par sa verve et par ses brusqueries ; qui, comme lui, excelle dans le portrait, mais surtout dans le portrait moral, et qui néglige le costume et l'attitude pour l'âme ; et qui est supérieur à Saint-Simon pour la clarté et le relief harmonieux du récit.

Il faut lire dans Retz *la Journée des Barricades*, comme modèle de narration historique, à la fois vivante et profonde. Parmi les *portraits*, ceux du duc d'Orléans (Gaston), de M. le Prince (Condé), de MM. de Beaufort, de la Rochefoucauld, de Mmes de Longueville, de Chevreuse, de Montbazon, etc.

Saint-Simon (1675-1755). — *Vie.* — Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, était né malingre, délicat, rageur. Son père, disgracié par Richelieu, le nourrit, tout enfant, de ses rancunes et de ses vanités. En 1694, Louis de Saint-Simon fut présenté au roi, et entra aux mousquetaires; il démissionna bientôt, parce qu'il se crut victime d'une injustice, mais demeura à la cour et se maria. Il se donnait une grande importance, briguait toutes les hautes charges, et se rapprochait, en mécontent, du duc d'Orléans et du duc de Bourgogne, dont la mort fut pour lui une cruelle déception. En 1715, Saint-Simon entre au conseil de régence; en 1721, il est nommé ambassadeur d'Espagne. Mais la mort du Régent (1723) met fin à sa carrière diplomatique et politique. — Tout le reste de sa vie, plus de trente ans, Saint-Simon le consacrera à écrire ses *Mémoires*. Il s'enferme tantôt dans son château de la Ferté, tantôt à Paris dans son hôtel de la rue des Saints-Pères, où il a une magnifique bibliothèque.

Comment il compose. — La première idée des *Mémoires* lui vint alors qu'il était encore tout jeune; et, dès l'âge de vingt ans, il prenait des notes sur les événements et surtout sur les personnages. En 1730, il commence à lire le *Journal de Dangeau*, dont une copie lui avait été communiquée par le duc de Luynes. Dangeau avait, de 1684 à 1720, noté tous les événements, petits et grands, avec une exactitude de bon comptable. Saint-Simon le jugea « d'une fadeur à faire vomir »; il le surchargea de notes, et le refit, puis le continua. — Comment ajoute-t-il à Dangeau? Il le transcrit, pour la suite des faits, et quand il rencontre un nom ou une date de quelque importance, il s'arrête et développe. Il fait appel d'abord à ses souvenirs personnels: il y a des choses qu'il a vues, et des hommes qu'il a connus; et il était un observateur prodigieusement attentif, « perçant de ses regards clandestins chaque visage, chaque maintien, chaque mouvement, et y délectant sa curiosité ». Et c'est toujours un témoin passionné. Lisez le récit fameux de la séance du Parlement, du 26 août 1718, où fut cassé le testament de Louis XIV; il nous dit: « J'étouffais de silence... je suais d'angoisse... Mes yeux *fichés*, *collés* sur les bourgeois superbes... je me mourais de

joie ; j'en étais à craindre la défaillance ; mon cœur dilaté à l'excès ne trouvait plus d'espace à s'étendre... » Mais si passionné qu'il soit, ce témoin ne laisse rien échapper ; il voit tout, avec un relief effrayant. — A ses qualités d'observation, Saint-Simon joint la manie des informations orales. Toutes lui sont bonnes, qu'elles viennent de grands seigneurs ou de grandes dames, comme le duc de Beauvilliers et la princesse des Ursins, des ministres comme Chamillart, dont les filles (les duchesses de Lorges, de Mortemart et de la Feuillade lui donnèrent force détails sur la jeune duchesse de Bourgogne), ou de valets, de laquais et de servantes. Et c'est bien un peu ce qui nous gâte Saint-Simon ; il y a dans ses *Mémoires* trop de commérages.

Sa véracité. — M. Gaston Boissier dit, fort justement, que si les *Mémoires de Saint-Simon* sont utiles à l'histoire, ils ne sont pas *de l'histoire*; et que nous avons trois raisons de nous en défier: 1° Nous avons dans ces Mémoires une œuvre de passion, d'orgueil et de colère. Saint-Simon, entiché de ses étroites idées de noblesse, tempérament nerveux et susceptible, en veut à tous ceux qui, de près ou de loin, ont méconnu, dédaigné ou blessé ses prétentions. 2° Saint-Simon n'est pas intelligent, en ce sens qu'il admet tout ce qu'on lui raconte. « Dès qu'il s'agit de nuire à des gens qu'il n'aime pas, cet homme d'esprit, ce sceptique, devient d'une crédulité surprenante. Tout ce qu'il entend dire contre eux, si invraisemblable que ce soit, il le tient pour vrai ; il ne doute de rien parce qu'il les croit capables de tout. » 3° Saint-Simon n'est pas sensible. Il hait ses ennemis de sang-froid, et cette haine l'aveugle et l'égare.

Ainsi, gardons-nous, en lisant ces *Mémoires*, de nous laisser séduire à la vertueuse indignation de Saint-Simon, qui est sincère, mais qui est *irresponsable*.

Son style. — Admirons, au contraire, et sans réserve, son style et sa langue. « Je ne suis pas un sujet académique », disait-il ; en effet, rien n'est moins pur, moins correct, que sa manière d'écrire. Il ne faut pas, certes, le prendre pour modèle ; mais il faut le louer d'avoir su trouver, pour rendre l'aspect extérieur des gens, l'ensemble d'un tableau, et pour analyser les sentiments des autres et les

siens, des expressions à la fois imprévues et justes qui « assomment ». Ses grandes scènes (la séance du Parlement, la mort du grand Dauphin, le mariage du duc de Chartres, etc.), ses portraits (l'évêque de Noyon, Mme de Gesvres, la maréchale de Luxembourg, la princesse d'Harcourt, Mme de Castries, etc.), sont des merveilles d'esprit et de vie. On ne se doute pas, avant de le lire, de tout ce que notre vocabulaire contient d'expressions pittoresques et colorées. Les pages éloquentes et émues ne manquent point à côté de ces *caricatures*. Rien de plus beau que les portraits de Fénelon et du duc de Bourgogne. — Sa syntaxe est un singulier mélange de tours archaïques, embarrassés, dans lesquels il s'embourbe, — et de vivacité rapide, entraînante, vertigineuse. Il tient en cela de Rabelais, qui tantôt surcharge à l'infini ses périodes, tantôt procède par petites phrases cinglantes et brutales.

Publication. — A la mort de Saint-Simon, tous ses papiers furent saisis et transportés au ministère des Affaires étrangères, comme « concernant le service de l'État et du roi ». Les *Mémoires* furent consultés par quelques privilégiés ; Voltaire put en tirer quelques anecdotes pour son *Siècle de Louis XIV* ; Choiseul en fit prendre une copie. En 1762, l'abbé de Voisenon en publia des *extraits* ; en 1788, on a une édition en 3 volumes, successivement augmentée en 1789 et 1791. Mais la première édition véritable des *Mémoires de Saint-Simon* parut en 1829, par les soins du marquis de Saint-Simon, son petit-fils (21 vol.). M. Chéruel, en 1856, en donna une nouvelle et plus complète édition (20 vol.). Enfin, l'édition de M. de Boislisle, en cours de publication, dans la *Collection des grands écrivains de la France*, ne laisse plus rien à désirer aux lecteurs de Saint-Simon.

VI. — Les romans.

Avec les *lettres* et les *mémoires*, nous groupons les *romans*, qui sont, au dix-septième siècle, un des divertissements de la société polie, et qui font partie de ce que l'on peut appeler proprement la *littérature mondaine*.

On a cru pendant longtemps que le roman digne de ce

nom n'était né qu'au dix-huitième siècle, avec l'imitation des romans anglais. Nous sommes revenus de cette erreur ; la littérature française est fertile en romans depuis le moyen âge jusqu'à nos jours ; et le dix-septième siècle, s'il n'a laissé qu'un chef-d'œuvre classique en ce genre, a produit un très grand nombre de romans. Leur succès nous révèle, mieux peut-être qu'une tragédie de Racine et qu'un sermon de Bossuet, le goût dominant du dix-septième siècle ; et ils ont eu à leur tour une influence considérable sur la poésie.

Honoré d'Urfé (1568-1625). — **L'Astrée** (1610-1627). — Une double imitation, espagnole et italienne, donna naissance au *roman pastoral*, dont *l'Astrée*, d'Honoré d'Urfé, est le chef-d'œuvre.

En Espagne, la *Diane* de Montemayor (1542) racontait les amours de bergers et de bergères conventionnels, dans un joli cadre de nature. Traduite en 1578, cette œuvre célèbre et distinguée eut en France un succès considérable. — Au même genre appartient la *Galathée* de Cervantès (1584). — L'Italie, de son côté, produisait des pastorales dramatiques : l'*Aminta*, du Tasse (1581) et le *Pastor fido*, de Guarini (1585). — La société française, sous Henri IV et sous Louis XIII, était passionnée pour ce mélange piquant de naturel et d'affectation ; elle l'applaudissait au théâtre ; aussi était-elle disposée à bien accueillir un roman français écrit dans le même goût, et qui flattait son idéal de délicatesse et de galanterie.

Honoré d'Urfé avait passé sa jeunesse dans son château, sur les bords du Lignon, petite rivière aux bords charmants qui arrose la plaine du Forez. Compromis dans les troubles de la Ligue, il fut d'abord emprisonné, puis banni ; et c'est à Chambéry qu'en gentilhomme désœuvré il écrivit *l'Astrée*. Il en publia les deux premières parties en 1610, la troisième en 1619 ; la quatrième fut éditée par son secrétaire, Baro, en 1627, et ce secrétaire en ajouta une cinquième, contenant le dénouement, d'après des notes laissées par d'Urfé. *L'Astrée* se trouva ainsi former cinq volumes, divisés chacun en douze livres.

L'intrigue du roman n'est pas en elle-même fort compli-

quée. Le berger Céladon aime la bergère Astrée. Celle-ci se laisse persuader que Céladon la trompe, et le bannit de sa présence ; Céladon, désespéré, se jette dans le Lignon. Mais on peut toujours se rassurer sur le sort d'un héros qui se noie au premier volume d'un roman qui en comprend cinq. Céladon est sauvé par les nymphes du Lignon. Il est aimé de la nymphe Galathée (comme Énée par Didon, comme plus tard Télémaque par Calypso) ; mais il résiste à cet amour, et s'enfuit dans une caverne, où il dresse un autel à Astrée. Enfin, après bien des manèges, des réconciliations, des brouilles, des enchantements, etc., Céladon épouse Astrée. Cette intrigue est croisée par plusieurs autres; et des récits, des *nouvelles* viennent souvent s'encadrer dans l'histoire principale. Le développement en est lent et diffus. Les dissertations galantes, les analyses raffinées y retardent sans cesse la marche des événements. C'est précisément ce qui fit les délices du dix-septième siècle ; et l'on peut dire que toute la psychologie du théâtre est en germe dans *l'Astrée*.

L'héroïne est une bergère hautaine et capricieuse, qui fait de Céladon son esclave, et dont l'amour paraît surtout dans les regrets et les remords que lui inspire après coup sa sévérité. Elle aime Céladon, mais elle lui impose, par orgueil et par souci de sa gloire, des épreuves analogues à celles qu'une grande dame du moyen âge exigeait de son chevalier. Céladon est amant dévoué et fidèle jusqu'à la mort. Il nous paraît manquer d'énergie ; mais, pour les lecteurs du temps, cette soumission absolue à la femme aimée était vraiment héroïque. Le berger Silvandre représente l'amour raisonnable et calme. Hylas, le berger inconstant et railleur, jette une note d'amusant réalisme dans ce livre trop sentimental.

L'Astrée ne fit pas seulement les délices des femmes les plus spirituelles, depuis Mme de Rambouillet jusqu'à Mme de Sévigné. Elle fut goûtée, et longtemps, par les esprits les plus sérieux. Saint François de Sales, Huet, Patru, Boileau, La Fontaine en parlent avec estime ou avec enthousiasme. Au dix-huitième siècle, on la lisait encore, et Jean-Jacques Rousseau fit un pèlerinage au château d'Urfé, sur les bords du Lignon.

Le succès de *l'Astrée* devait faire naître des imitations. Les plus célèbres furent celles de Pierre Camus, évêque de Belley (1583-1653), qui voulut rendre le roman moral et religieux. Il composa un grand nombre d'ouvrages, où les aventures les plus bizarres se mêlent à la dévotion la plus tendre, en un style qui prétendait à la délicatesse pittoresque de saint François de Sales. Les lecteurs ne lui manquèrent pas · mais il n'est plus lisible.

D'autre part, le genre pastoral amène une réaction, qui se traduit par les spirituels romans de **Charles Sorel** 1599-1674) : *l'Histoire comique de Francion* (1622), où les personnages sont tirés de la société la plus vulgaire, et surtout *le Berger extravagant* (1628), qui serait, si l'auteur avait eu du génie, notre *Don Quichotte*.

Le roman d'aventures. — La Calprenède. — Il faut d'abord citer Gomberville, dont le *Polexandre* (1632) eut un succès retentissant, justifié par une grande variété dans les descriptions ; puis Desmarets de Saint-Sorlin, qui publia *l'Ariane* (1632).

Mais le maître du genre, le Dumas père du dix-septième siècle, est **La Calprenède** (1609-1663), dont on ne connaît plus guère le nom que par les railleries de Boileau. Outre plusieurs pièces de théâtre, La Calprenède publia des romans de cape et d'épée, dont il emprunta le sujet à l'histoire. *Cassandre* (1642-1645, 10 vol.) a pour héros Alexandre le Grand, le Scythe Oroondate et la princesse Statira, fille de Darius. L'enchevêtrement des faits historiques et du romanesque y est assez ingénieux. Plus célèbre encore fut *Cléopâtre* (1647, 12 vol.), reine d'Égypte, aimée de Juba, prince de Mauritanie ; c'est là que paraît le fameux Artaban, dont la fierté est restée proverbiale. On a signalé la parenté tout à fait *authentique* des héros de La Calprenède avec ceux de Corneille ; c'est la même conception de l'amour fondé sur l'estime, et de la volonté triomphante. La société du temps les confondit dans une admiration commune : Mme de Sévigné revenait souvent à La Calprenède. Et le dix-huitième siècle le connaissait encore.

Le roman héroïque et précieux. — Mlle de Scudéry. — Madeleine de Scudéry (1608-1701), qui devint une des plus

illustres précieuses, et dont les *samedis* continuèrent, en l'altérant, l'influence des réunions de la *Chambre bleue*, entreprit avec son frère Georges une série de romans, dont le succès dépassa celui de tous les précédents. Les sujets sont tirés de l'histoire, celle de la Turquie (*Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, 1641), de la Perse antique (*Artamène*, ou *le Grand Cyrus*, 1648), de la Rome des rois (*Clélie*, 1654), etc. Il est probable que les aventures, les coups d'épée, les batailles, etc., sont la part de Georges, le capitan « à la fertile plume ». Les analyses de caractères, les dissertations morales, toute la partie psychologique, celle qui fit surtout le succès et qui constitue l'originalité de ces romans, sont de Madeleine. « De cette collaboration sortit une œuvre vraiment curieuse sous sa double apparence : quelque chose, toute proportion gardée, comme un roman de Dumas père, revu par Paul Bourget (1). »

Le plus célèbre de ces romans est *le Grand Cyrus*. Cyrus, fils de Cambyse, sous le nom d'*Artamène*, est amoureux de Mandane, fille du roi des Mèdes. Il la dispute à ses ravisseurs, et conquiert l'Asie pour la retrouver et l'épouser. Nous sommes fort choqués aujourd'hui des anachronismes de mœurs et de sentiments que présente *le Grand Cyrus* ; et de cela justement les contemporains furent charmés, parce que Mlle de Scudéry n'avait pas du tout prétendu peindre les anciens. On sait, depuis que Victor Cousin a retrouvé la *clef* du *Grand Cyrus*, que, dans les personnages de ce roman, Mlle de Scudéry a voulu représenter la société de son temps. Cyrus, c'est le Grand Condé ; Mandane, Mme de Longueville ; on y retrouve également presque tous les habitués de l'Hôtel de Rambouillet et des *samedis*, jusqu'à Mlle de Scudéry elle-même sous le nom de Saphe. Ces caractères sont bien tracés, avec une application un peu laborieuse et diffuse ; mais les traits psychologiques devaient être à la fois fort exacts et très délicats pour que les originaux eux-mêmes s'y soient reconnus sans déplaisir.

Clélie est encore un roman à clef (Mme Scarron, la future Mme de Maintenon, y paraît sous les traits de la

(1) P. Morillot, *le Roman en France*, Masson, 1892, p. 81.

vertueuse Lyriane). C'est là que figure la fameuse *Carte du Tendre*. Il y faut voir un agréable et très ingénieux badinage, devant lequel il est tout à fait ridicule de s'indigner. Lisez cette carte, comme une analyse des différentes sortes d'amour ou de *tendre*. Trois villes portent ce nom de *Tendre : Tendre sur Estime*, *Tendre sur Reconnaissance*, *Tendre sur Inclination* ; les routes qui y conduisent sont jalonnées de villages, qui forment comme autant d'étapes. Si l'on arrive très vite à *Tendre sur Inclination*, le chemin est plus difficile et plus long vers *Tendre sur Estime*. Et vraiment, quand on sait l'interpréter et la dégager du jargon galant, cette carte est bien celle d'un pays où l'on n'a point fait de nouvelles découvertes (1).

Ces romans héroïques et précieux eurent un succès mondain exagéré sans doute ; mais c'était du moins une littérature distinguée, morale, qui fait honneur par sa psychologie à la société qui l'a inspirée et qui s'y est reconnue. Il ne faut pas oublier, non plus, l'influence de ces analyses sur la tragédie racinienne.

Le roman réaliste. — Le dix-septième siècle a connu tous les genres de romans. Nous avons déjà cité ceux de Ch. Sorel, en réaction contre *l'Astrée*.

Il faut y ajouter les deux ouvrages de **Cyrano de Bergerac** (1619-1655) : *l'Histoire comique des états et empires de la lune*, et *l'Histoire comique des états et empires du soleil*, œuvres moitié sérieuses, moitié burlesques, d'une audace et d'une truculence qui font songer à Rabelais et à Swift.

Et pendant que l'on se délectait aux belles inventions de La Calprenède et aux raffinements de Mlle de Scudéry, **Scarron** (1610-1660) publiait le *Roman comique* (1651), histoire véridique d'une troupe de comédiens ambulants et de provinciaux ridicules. Les principaux personnages sont Destin, Léandre, La Rancune, comédiens; L'Étoile, La Caverne et Angélique, comédiennes ; le poète Roquebrune ; l'avocat Ragotin ; M. de la Baguenodière, gentilhomme campagnard. Tous ces individus, aux caractères

(1) Les éditions des *Précieuses ridicules*, de G. Larroumet (Garnier) et de P. Crouzet (Didier-Privat) contiennent un *fac-similé* de la *Carte du Tendre*.

tranchés, aux ridicules grotesques, s'agitent au milieu de descriptions d'un pittoresque à la Téniers.

Furetière (1620-1688), célèbre surtout par la publication de ce *Dictionnaire* qui le fit exclure de l'Académie française, ne doit pas être confondu avec les *Grotesques* du dix-septième siècle. Il fut l'ami des plus grands classiques, Boileau, Molière, La Fontaine, Racine. Son *Roman bourgeois* (1666) est aussi une revanche spirituelle contre les excès du roman héroïque et précieux. L'intrigue se passe dans le monde des procureurs et des avocats, du quartier Maubert. Le réalisme en est *moyen*, c'est-à-dire excellent, relevé par une pointe de satire ; c'est le ton piquant du *Repas ridicule* et du *Lutrin*. On le lit encore avec intérêt.

Le roman psychologique. — Mme de la Fayette (1634-1693). — Il est peu de femmes plus sympathiques, dans ce dix-septième siècle qui en compte de si distinguées et de si aimables, que Mme de la Fayette. A une instruction aussi solide que celle de Mme de Sévigné, à une haute vertu, elle joint un charme mélancolique particulièrement attrayant pour nous. Dans son salon, elle reçut l'élite de la société aristocratique et intellectuelle, Condé, Mme de Sévigné, La Fontaine, La Rochefoucauld ; à ce dernier, elle inspira des doutes salutaires sur la sévérité exagérée de ses *Maximes*, et elle pouvait dire, quand elle eut obtenu qu'il adoucît sa *morale* : « Il m'a donné son esprit, mais j'ai réformé son cœur. »

Mme de la Fayette a d'abord publié une nouvelle intitulée *Mlle de Montpensier* (1662), récit dont l'intérêt repose déjà tout entier sur une méprise de l'amour. Puis, en 1670, ce fut *Zayde*. Là, les aventures romanesques tiennent trop de place. Mais plusieurs passages y trahissent un réel talent d'analyse, sans fadeur et sans préciosité. Enfin, en 1677, Mme de la Fayette publie, sous le nom de Segrais, *la Princesse de Clèves*.

Ce qui frappe le plus dans ce petit chef-d'œuvre, c'est d'abord la brièveté. Mlle de Scudéry menait ses héros jusqu'au dixième volume : deux cents pages suffisent à Mme de la Fayette. De plus, on trouve dans ce roman la même simplicité d'action que dans une tragédie de

Racine. C'est une crise d'âme, et le genre d'amour qui y est analysé est de la passion et non de la galanterie.

En voici le sujet : Mlle de Chartres a épousé le prince de Clèves, pour qui elle n'a que de « l'estime ». La princesse est une femme très vertueuse et qui se croit sûre d'elle-même. Cependant le duc de Nemours, avec qui elle danse au Louvre, fait sur son âme une impression qui la trouble ; et Nemours cherche toutes les occasions de lui déclarer son amour. La princesse, qui se sent envahir par une passion involontaire, prend le parti héroïque de tout avouer à son mari et de lui demander protection contre ce péril. M. de Clèves admire la vertu de sa femme ; mais il meurt bientôt de cet aveu et de l'involontaire jalousie qui le ronge. La princesse, après sa mort, refuse d'épouser Nemours et se retire dans un couvent.

Il faut lire ce petit roman pour en sentir le charme pénétrant et la beauté morale. Le style en est exquis.

Les Contes de Perrault. — Enfin, il faut faire une place dans la littérature française aux *Contes* que publia Charles Perrault en 1697. — Ce Perrault est le dernier de quatre frères dont le second, Claude, est le célèbre architecte de la colonnade du Louvre (1). C'est lui qui souleva, à l'Académie française, le fameux débat sur les anciens et les modernes. Il publia d'abord des vers dans différents recueils à la mode, et donna ainsi les *Souhaits ridicules* et *Peau d'âne*. Puis il laissa la poésie pour la prose, et fit paraître séparément, puis réunit en 1697 les *Contes*, sous le nom de son fils, âgé de dix ans. Qui ne connaît *le Petit chaperon rouge*, *la Belle au bois dormant*, etc. ? — Ces contes n'ont pas été inventés par Perrault. Ils couraient de bouche en bouche, et font partie du folk-lore universel. Mais c'est une singulière fortune pour Perrault que de les avoir pour ainsi dire fixés dans une forme définitive, et d'y avoir pour toujours attaché son nom.

(1) Claude Perrault était d'abord médecin. Boileau a conté son histoire au début du quatrième chant de l'*Art poétique* : «... De mauvais médecin devint bon architecte ».

BIBLIOGRAPHIE

Mme de Sévigné. Édition A. Régnier (*Collection des grands écrivains de la France*), Hachette.
G. Boissier, *Mme de Sévigné* (*Collection des grands écrivains français*), Hachette.
Ém. Faguet, *Dix-septième siècle*, Lecène.
F. Hémon. *Cours de littérature ; Mme de Sévigné.* Delagrave.
Éditions *classiques* de Mme de Sévigné : Régnier (Hachette), Marcou (Delagrave), etc.
Mme de Maintenon, *Extraits*, par Jacquinet (Belin), Gréard (Hachette).
Geoffroy. *Mme de Maintenon, d'après la correspondance authentique*, 2 vol., Hachette.
Gréard. *l'Éducation des femmes par les femmes*. Hachette.
Saint-Simon. *Œuvres*, éd. Chéruel (Hachette), 20 vol.
G. Boissier. *Saint-Simon* (*Collection des grands écrivains français*). Hachette.
De Lanneau. *Scènes et Portraits extraits de Saint-Simon*, Hachette. 2 vol.
Sur le roman : Victor Cousin, *la Société française au XVIIe siècle*, 2 vol. — P. Morillot, *le Roman en France de* 1610 *jusqu'à nos jours*. Masson 1892. — A. Le Breton, *le Roman au XVIIe siècle*. 1890. — P. Morillet, *Scarron et le genre burlesque*, 1888.
D'Haussonville, *Mme de La Fayette* (*Collection des grands écrivains français*). Hachette.
Editions : Scarron, *Le Roman comique*, éd, V. Fournel, 1857. — Furetière, *le Roman bourgeois*, éd. Fournier, 1854. — Mme de La Fayette, *la Princesse de Clèves*, éd. de Lescure, 1881.

CHAPITRE IX

RACINE ET LA TRAGÉDIE DE 1660 à 1700

Sommaire : 1° Racine (1639-1699), élevé à Port-Royal, débute au théâtre en 1664, par *la Thébaïde*. Son premier succès est *Andromaque* (1667) ; il renonce au théâtre en 1677, après l'échec momentané de *Phèdre*.

2° Racine puise ses sujets dans l'histoire, la légende, les poètes tragiques grecs. Il est avant tout préoccupé de les rendre *vraisemblables*, c'est-à-dire capables de donner l'illusion de la vie ; entre l'*exposition* de la pièce et le *dénouement*, aucun *fait*, mais seulement le jeu des passions et l'analyse psychologique.

3° Le ressort des tragédies de Racine est l'*amour*. — Racine fait parler l'*amour-galant* selon la mode de son temps ; mais dans l'*amour-passion*, il est la nature même ; il obtient surtout la force *tragique* par la *jalousie*.

4° Imitateur des anciens, Racine leur emprunte le premier *dessin* de ses caractères, et il y ajoute toutes les *acquisitions psychologiques* des temps modernes. Parfois, il n'a pas su éviter les disparates entre les traits anciens et les traits nouveaux.

5° Écrivain en vers, Racine est *dramatique* et *scénique*, et d'autant plus *naturel* que ses personnages sont plus passionnés.

6° En prose, Racine a laissé des *Lettres*, des fragments d'une *Histoire de Louis XIV*, et surtout *l'Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, publié seulement après sa mort.

7° Poètes contemporains : — *Corneille* n'abandonne le théâtre qu'en 1674 : son frère *Thomas* donne, de 1672 à 1678, ses pièces à succès ; *Pradon* reste célèbre par la querelle de Phèdre : *Quinaut* est un médiocre poète tragique mais écrit des *livrets* d'opéras (*Proserpine*, *Armide*, etc.), qui sont en leur genre des chefs-d'œuvre.

Vie. — Enfance. — Jean Racine appartenait à une famille dont les antécédents influèrent sur son éducation et sur sa vie tout entière. En effet, à La Ferté-Milon, où le père de Racine était contrôleur du grenier à sel, vinrent se réfugier, en 1638, quelques-uns des plus célèbres jan-

séaistes, *Lancelot*, *Le Maître* et *Séricourt*. Dispersés par une première persécution, ils avaient cherché un asile dans les familles favorables à leurs idées, et en particulier chez les *Vitart* de La Ferté-Milon, proches parents des Racine. Jean Racine naquit le 21 décembre 1639; deux ans après, sa mère mourait, et, deux années plus tard, son père. Le petit Racine, orphelin, fut recueilli par sa grand-mère Marie des Moulins, sœur de Mme Vitart. Or, cette Marie des Moulins avait une fille religieuse au couvent de Port-Royal, la mère *Agnès de Saint-Thècle ;* elle y avait aussi deux sœurs religieuses ; et elle-même, veuve en 1649, elle alla rejoindre sa fille et ses sœurs. Désireuse de faire élever son petit-fils dans les mêmes idées, elle l'envoya au collège de *Beauvais* (1), dirigé par des jansénistes. A l'âge de seize ans, Racine quitta Beauvais, pour entrer dans l'école que dirigeaient, auprès de Port-Royal-des-Champs, les Messieurs eux-mêmes, *les Granges*.

Sur le penchant septentrional de la colline qui regarde le vallon, subsiste l'ancienne maison qui servait d'école, et qui n'a pas été détruite ; elle a même conservé sa physionomie du dix-septième siècle (2). — C'est là, en reconstituant par la pensée l'abbaye détruite, qu'on peut évoquer le souvenir de ces solitaires, dont le petit Racine fut l'élève ; c'est là que, pendant trois ans, Racine subit, loin de toute distraction extérieure, l'influence profonde de ses maîtres, le charme discret et pénétrant d'une campagne harmonieuse et calme, campagne qu'il a décrite dans ses premiers vers. Sous ces ombrages, il passait de longues heures à lire dans le texte grec les tragédies d'Euripide ou le roman d'Héliodore, *Théagène et Chariclée*. Mais, surtout, il fut élevé dans des sentiments religieux d'une sévérité scrupuleuse, dans cette morale janséniste dont l'intransigeance est à la fois la gloire et le défaut ;

(1) De la ville de Beauvais ; il y avait à Paris même un *collège de Beauvais*, qui tirait son nom de son fondateur, un évêque de Beauvais, et dont la chapelle subsiste aujourd'hui dans la rue Jean-de-Beauvais.

(2) Cf. *Port-Royal-des-Champs*, notice historique, par A. Gazier, 4e éd., 1905. Plon ; — et *Le Pélerinage de Port-Royal*, par André Hallays, 1909. Perrin.

et cette première éducation laissera chez Racine une impression tellement profonde, tellement indélébile, que ses succès dramatiques seront empoisonnés par le souvenir de sa pure et religieuse jeunesse, et qu'il voudra, après l'échec momentané de *Phèdre*, se faire chartreux, pour expier, comme il l'a dit, les *scandales* de sa vie passée.

Racine acheva ses études au collège d'Harcourt, à Paris, collège qui se trouvait à peu près sur l'emplacement actuel du lycée Saint-Louis. Cette maison était, elle aussi, toute dévouée au jansénisme.

Débuts poétiques. — Nous arrivons à l'année 1660, où Racine publie sa première pièce de vers, une ode intitulée : *la Nymphe de la Seine*, et composée pour le mariage du roi. Circonstance curieuse et presque ironique, le jeune poète, qui devait devenir l'ami docile de Boileau, demanda, pour cette œuvre de début, les conseils de Chapelain. — Dès cette année-là, il commence à songer au théâtre, comme en fait foi sa correspondance. — Il occupait alors une petite place chez son oncle Vitart, intendant de la famille de Chevreuse ; et déjà il s'émancipait de la sévère discipline de Port-Royal. Sa tante, la mère Agnès, écrivait à son sujet des lettres encore plus désolées que sévères. Mais Racine, fatalement entraîné par son *démon* poétique, résistait à ces appels ; il se liait avec La Fontaine, et surtout avec les amis de La Fontaine ; et ce milieu-là ne ressemblait guère à celui de Port-Royal.

Séjour à Uzès. — Retour à Paris (1663). — Sa famille tenta un effort suprême pour l'arracher au monde. Un de ses oncles, Antoine Sconin, vicaire général à Uzès, le fit venir auprès de lui, en lui promettant un *bénéfice* s'il consentait à entrer dans les ordres. Racine partit pour le Midi. On a de lui un certain nombre de lettres datées d'Uzès et adressées soit à son oncle Vitart, soit à l'abbé Levasseur. Elles sont charmantes, ces lettres ; elles pétillent d'esprit ; il y est fort peu question de théologie, et beaucoup de la campagne, des moissons, des cigales ; beaucoup aussi des poètes latins et italiens, et des poésies auxquelles Racine travaille. S'il parle de son futur *bénéfice*, c'est pour nous initier à un procès que lui valent ses ambi-

tions ecclésiastiques, procès qui lui inspira une telle horreur pour la chicane, qu'il s'en vengera plus tard dans *les Plaideurs*. Bref, en 1663, Racine revint à Paris, tout heureux d'avoir perdu ce procès, auquel, dit-il, ni ses juges ni lui n'entendirent rien. Décidément, sa vocation poétique était la plus forte, et les circonstances s'en mêlaient.

A peine de retour, Racine publia une *Ode sur la convalescence du roi*. Il reçut à cette occasion une gratification de 600 livres, et crut devoir en remercier Louis XIV par une nouvelle pièce intitulée : *la Renommée aux Muses*. C'est une allégorie : on y voit la Renommée, la déesse aux cent voix, qui, s'adressant aux Muses, leur annonce qu'un monarque éclairé, ami de la poésie, prend désormais les gens de lettres sous sa protection.

Débuts au théâtre (1664). — Ces pièces de circonstance n'empêchaient point Racine de travailler à une tragédie qui devait être bientôt représentée. *La Thébaïde ou les Frères ennemis* fut donnée par Racine à Molière, qui jouait avec sa troupe sur le théâtre du Palais-Royal : la première représentation eut lieu le 20 juin 1664. On aurait peine à trouver, dans cette médiocre *Thébaïde*, la promesse d'un grand génie dramatique. — L'année d'après, le 4 décembre 1665, Racine faisait jouer *Alexandre* ; et cette fois, ce n'était plus seulement Corneille qu'il imitait, mais encore Quinault. *Alexandre* eut un grand succès : la pièce était dans le goût du jour, — dans le mauvais goût, s'entend. Si Racine eût persévéré dans cette voie, il eût été applaudi sans discussion, et il serait aujourd'hui oublié sans appel.

Alexandre est tout de même une date importante dans la vie de Racine. D'abord ce fut la cause de sa rupture avec Molière. Tandis que la troupe de Molière répétait cette tragédie au Palais-Royal, Racine, mécontent des interprètes, porta sa pièce à l'Hôtel de Bourgogne, et on la joua concurremment sur les deux théâtres. Molière se fâcha. D'autant plus que Racine, poussant plus loin ses mauvais procédés, fit passer la meilleure actrice de Molière, Mlle du Parc, à l'Hôtel de Bourgogne. Ainsi fut brisée, dès ses débuts, une amitié qui pouvait être féconde, — et tous les torts sont du côté de Racine. Voilà la première manifestation

de cet esprit irritable et susceptible, par lequel Racine se créa tant d'ennemis parmi les contemporains. Mais, en somme, les relations des deux poètes étaient relativement récentes.

Racine et Port-Royal. — Que dire, au contraire, de l'attitude que Racine prit tout à coup à l'égard de Port-Royal et de ces maîtres respectables auxquels il devait tout. La mère Agnès avait redoublé ses avertissements, et Nicole, un des plus illustres solitaires, avait écrit : « Un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels (1). » Cette phrase toucha Racine au vif ; et, s'inspirant des *Provinciales* de Pascal, il écrivit contre Port-Royal une *lettre* qui est un chef-d'œuvre d'esprit et un acte de la plus noire ingratitude. Une seconde *lettre* allait suivre la première, lorsque Boileau, avec sa droiture et son bon sens, fit remarquer à Racine « qu'il attaquait les plus honnêtes gens du monde ». Ajoutez que ces honnêtes gens étaient alors persécutés. Racine ne publia pas sa seconde lettre, — et la première devait lui causer un jour d'incurables remords.

Quoi qu'il en soit, il avait rompu avec Port-Royal. Il était devenu, en 1667, par son *Andromaque*, le plus grand poète dramatique de son temps. De 1667 à 1677, Racine fait jouer sept tragédies, toutes représentées à l'Hôtel de Bourgogne. Toutes réussirent ; mais les unes triomphèrent presque sans aucune difficulté, comme *Andromaque*, *Bérénice* et *Iphigénie* ; d'autres, comme *Britannicus*, *Bajazet*, et surtout *Phèdre*, rencontrèrent de violentes résistances.

Retraite de Racine (1677). — Cependant, en 1673, Racine était entré à l'Académie française, et, en 1674, il fut nommé conseiller du roi. Fêté au théâtre, reçu à la cour, recherché de tous pour son génie et pour son esprit mordant, Racine n'était pas heureux. La moindre critique le mettait

(1) Nicole s'exprimait ainsi dans une de ses lettres sur *les Hérésies imaginaires* (Déc. 1665), dirigée contre Desmarets de Saint-Sorlin, auteur des *Visionnaires*, qui venait d'attaquer Port-Royal.

hors de lui ; en vain, ripostait-il par des préfaces amères et par des épigrammes mortelles. Le souvenir de Port-Royal le hantait : là-bas, sa vieille tante, la mère Agnès, attendait toujours le retour de cet enfant prodigue ; Lemaître, Lancelot, Nicole, Arnauld, parlaient de lui en soupirant. Dans cet état d'esprit, Racine vit plier un instant, sous les efforts d'une cabale, sa tragédie de *Phèdre*, à laquelle la princesse de Bouillon et la duchesse de Nevers voulaient opposer la *Phèdre* de Pradon. Le poète pouvait aisément se consoler d'un instant de dépit payé bientôt par un triomphe définitif et durable. Mais, dans les dispositions troublées où il se trouvait, l'échec momentané de *Phèdre* lui parut un avertissement du Ciel. On lui rapporta justement qu'Arnauld, le Grand Arnauld, le plus sévère des jansénistes, avait porté sur sa dernière tragédie un jugement favorable ; et Boileau se chargea de les réconcilier. Il n'y a guère de scène plus simple et plus touchante. Boileau amène Racine. Celui-ci, au seuil de la chambre, dès qu'il aperçoit Arnauld, sent son cœur se fondre et ses jambes se dérober sous lui ; il est redevenu le « petit Racine » de Port-Royal ; il tombe à genoux, en pleurant. Arnauld lui crie qu'il se relève, et comme Racine n'en veut rien faire, Arnauld se jette lui-même à ses pieds ; c'est ainsi qu'ils s'embrassent.

De ce jour, Racine est mort pour le monde ; l'amour de Dieu lui est rentré au cœur, et l'a si bien repris qu'il veut s'enfermer dans un cloître. Il se résout, enfin, sur l'avis de son confesseur, à se marier. Sa femme, Catherine de Romanet, était simple et bonne, instruite, mais peu sensible aux charmes de la poésie. Elle lui donna sept enfants (1).

Dernières années. — Pendant cette période qui s'écoule de 1677 à 1699, date de la mort de Racine, sa vie est calme, consacrée soit à Louis XIV qui l'a nommé son historio-

(1) L'aîné, Jean-Baptiste, à qui son père adressa des lettres exquises, mourut vieux garçon à soixante-neuf ans ; le dernier, Louis Racine, écrivit un Mémoire sur la vie de son père, les poèmes de la *Grâce* et de la *Religion*, et eut un fils qui mourut au tremblement de terre de Lisbonne (1755). Des cinq filles, trois furent religieuses, une seule se maria.

graphe, soit à sa famille : il se partage entre ces deux affections égales. Il a pour Louis XIV une admiration attendrie. Aussi n'hésitera-t-il pas à revenir à la poésie dramatique, qu'il a complètement abandonnée, pour écrire, à la prière de Mme de Maintenon, sa tragédie d'*Esther*, jouée à Saint-Cyr en 1689 avec le plus brillant succès. Notez bien qu'il ne croit pas alors faire œuvre de théâtre ; il intitule *Esther* : *Ouvrage propre à être récité et chanté*. Deux ans après, il donne *Athalie* ; mais la réussite d'*Esther* a inquiété Mme de Maintenon, qui craint de développer chez ses élèves de Saint-Cyr le goût du monde et la coquetterie. *Athalie* sera jouée sans décors ni costumes, à Versailles, devant le roi.

Est-il vrai que Racine, peu de temps avant sa mort, fut disgrâcié par Louis XIV, comme cela semble résulter d'une de ses lettres à Mme de Maintenon ? La question est obscure. Louis Racine, son fils, écrit qu'il aurait fait parvenir au roi un Mémoire sur les souffrances du peuple, et que Louis XIV en aurait voulu au poète de son indiscrète intervention dans les affaires de l'État. — D'autres font remarquer que Racine était resté très ouvertement l'ami des Messieurs de Port-Royal, plus suspects que jamais et vivement persécutés. — Toujours est-il qu'en effet la faveur du roi se démentit quelques instants, et que Racine en fut très vivement affecté. Mais cette faveur lui fut promptement rendue ; et quand le roi apprit sa mort, le 21 avril 1699, il parla de lui en termes élogieux et émus.

Racine avait sollicité comme un honneur d'être enseveli au cimetière de Port-Royal-des-Champs, aux pieds de M. Hamon. Lors de la destruction de cette abbaye, en 1711, on transporta les restes de Racine à l'église Saint-Étienne-du-Mont, où ils sont encore, et où l'on peut lire son épitaphe latine, composée par Boileau.

Histoire de son théâtre. — La Thébaïde ou les Frères ennemis (1664). — Pour composer sa première pièce, Racine s'est inspiré des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, des *Phéniciennes* d'Euripide, des *Phéniciennes* de Sénèque, du poème épique de Stace, *la Thébaïde*, et d'une pièce française, *l'Antigone* de Rotrou (1638). Le sujet essentiel, c'est la rivalité fameuse des deux fils d'Œdipe, Étéocle et Polynice, qui finissent par se don-

ner mutuellement la mort. Mais, en disciple de Corneille, du Corneille d'*Œdipe*. Racine mêle les fadeurs de l'amour galant à cette épouvantable histoire.

1665. **Alexandre le Grand.** — Le sujet, cette fois, est tiré de Quinte-Curce, qui nous a laissé un récit en latin des exploits d'Alexandre. Mais bien que Racine se vante, dans sa préface, d'avoir suivi fidèlement l'histoire, c'est le romanesque qui domine dans cette tragédie. Le fond en est simple. Alexandre a poursuivi ses conquêtes jusqu'aux Indes ; là, il se trouve en présence de deux rois, Taxile et Porus ; le premier se soumettrait volontiers, et n'est pas un adversaire bien dangereux ; Porus résiste, il est vaincu, et tombe aux mains d'Alexandre : celui-ci pardonne à Porus, et lui rend ses États. Mais, pour faire une tragédie, il faut de l'amour, et l'on sent, par avance, que l'amour, dans un pareil sujet, « servira d'ornement et non de corps ». La seconde tragédie de Racine est donc, par le mélange de la grande politique et de l'amour galant, un compromis entre Corneille et Quinault, les deux poètes qui se partageaient alors la faveur du public. La pièce n'en eut que plus de succès, mais elle reste *datée*. Racine la dédia à Louis XIV.

1667. **Andromaque.** — La nouveauté d'*Andromaque* fut aussi vivement sentie que celle du *Cid* ; le succès en fut éclatant et soutenu. On avait dit : *Beau comme le Cid* ; on aurait pu dire : Vrai et naturel comme *Andromaque*. Cette nouveauté consistait essentiellement en deux points, auxquels se rattachent tous les autres : simplicité de l'action, où tout dépend d'une décision d'Andromaque, et l'amour-passion substitué à l'amour de tête (Corneille) et à la galanterie (Quinault). Aussi avons-nous une *querelle d'Andromaque*, comme une *querelle du Cid*. Les poètes jaloux, Thomas Corneille, Boursault, Le Clerc, Quinault, Pradon et le grand Corneille lui-même, auxquels se joignirent des critiques comme Conrart, Ménage, Chapelain ; des spectateurs qui avaient pour idéal le genre plus héroïque de Corneille (Mme de Sévigné, la Grande Mademoiselle, le duc de Longueville, etc.) résistèrent, pour des raisons « professionnelles » ou sentimentales, au charme d'Andromaque. D'autre part, Saint-Évremond, alors en Angleterre, écrivit à M. de Lionne une lettre sur *Andromaque* et *Attila* (représenté la même année) : il ne trouvait dans la pièce de Racine que des beautés spécieuses, et exprimait l'opinion des partisans de Corneille. Molière fit représenter sur son théâtre du Palais-Royal, le 25 mai 1668, *la Folle Querelle* de Subligny, sorte de pamphlet dialogué à travers une intrigue rudimentaire, et peut-être y collabora.

t-il (1). Racine avait pour lui la jeune cour, et sa dédicace à Henriette d'Angleterre nous dit clairement à qui désormais il voulait plaire.

1668. **Les Plaideurs.** — Pour se venger d'un procès perdu, et peut-être aussi pour prouver qu'il n'était pas moins capable que Corneille d'exceller dans les deux genres, Racine, au lendemain d'*Andromaque* et à la veille de *Britannicus*, écrit une charmante comédie en trois actes. Il imite, pour une partie de l'intrigue, les *Guêpes* d'Aristophane, mais il ne doit qu'à la tradition française (*Pathelin*, les « chats-fourrés » de Rabelais, etc.), et à ses amis Boileau, Furetière, La Fontaine et Chapelle, qu'il rencontrait à l'auberge du Mouton-Blanc, la satire à la fois si aiguë et si spirituelle des juges et des plaideurs. Le style de cette comédie est exquis, et annonce le meilleur Regnard. D'abord accueillis froidement, *les Plaideurs* amusèrent beaucoup Louis XIV, et chacun voulut y avoir ri comme lui. Depuis 1668, la pièce n'a jamais quitté le répertoire.

1669. **Britannicus.** — Les plus déterminés partisans de Racine avaient surtout loué les *tendresses d'Andromaque* ; ils n'en avaient point senti la force, et semblaient reconnaître que Corneille restait sans égal dans la tragédie historique. Racine composa donc *Britannicus* (2), tragédie *romaine*, tirée des *Annales* de Tacite. Il se donnait ainsi le mérite d'une plus grande originalité, puisqu'il avait à créer de toutes pièces son action ; et il choisissait dans l'histoire romaine la période la plus sombre, comme les caractères les plus violents. Malgré certaines résistances, *Britannicus* s'imposa et resta, selon l'expression de Voltaire, « la pièce des connaisseurs ». Mais d'abord irrité d'une cabale qu'il croyait directement inspirée par Corneille, Racine donna une préface où son glorieux rival était égratigné de cette même plume qui avait écrit la *petite lettre* contre Port-Royal. Là encore, Boileau intervint ; sur ses remontrances, Racine supprima cette préface de sa seconde édition, et en fit une autre, exempte de toute personnalité. — Dans *Britannicus*, Racine adoptait donc, lui aussi, le genre de la tragédie historique ; il égalait Corneille au premier et au troisième acte ; mais ce dont il faut le louer, c'est d'être en même temps resté lui-même, en limitant exactement son action à une crise

(1) Sur *la Folle Querelle*, et, en général, sur tous ces *ennemis de Racine*, nous renvoyons, une fois pour toutes, au livre de F. Deltour.

(2) Voir le récit de la première représentation par Boursault, cité par M. F. Hémon (*Cours de littérature, Britannicus*, p. 1).

morale, et en se réduisant à la peinture du monstre naissant. *Britannicus* fut dédié par Racine au duc de Chevreuse, dont son oncle Vitart était intendant.

1670. **Bérénice.** — *Bérénice* est tirée de deux lignes de l'historien latin Suétone : *Titus reginam Berenicem... cui etiam nuptias pollicitus ferebatur... statim ab Urbe dimisit invitus invitam.* Est-il vrai que Racine ait voulu faire allusion à l'amour de Louis XIV pour Marie Mancini, nièce de Mazarin ? Est-il vrai, d'autre part, que Henriette d'Angleterre, qui peut-être eût épousé Louis XIV sans la « raison d'État », choisit elle-même cette situation dramatique, et la proposa également au vieux Corneille et au jeune Racine, pour les mettre aux prises ? Cette anecdote, racontée d'abord en termes vagues par Fontenelle en sa *Vie de Corneille* (1729), reprise et précisée par Louis Racine en 1747 et par Voltaire en 1764, semble aujourd'hui abandonnée. M. G. Michaut, qui l'a examinée de près, en démontre l'invraisemblance (1). Par contre, il semble bien que Racine ait voulu jouer un mauvais tour à Corneille, en s'emparant d'un sujet qu'il savait que Corneille traitait et devait gâter, tandis que lui, Racine, y trouvait exactement ce qui convenait le mieux à sa poétique et à son style. *Bérénice* est la tragédie *racinienne* par excellence et la préface en est un véritable *manifeste*. Racine la dédia à Colbert.

Voilà déjà deux pièces, *Britannicus* et *Bérénice*, qui ne sont point imitées de tragédies anciennes, mais entièrement *construites* par Racine ; nous allons en trouver une troisième plus originale encore.

1672. **Bajazet.** — C'était un sujet tout contemporain. M. de Cézy, ambassadeur à Constantinople, avait raconté à Paris les circonstances qui accompagnèrent la mort de Bajazet, frère du sultan Amurat. Le chevalier de Nantouillet rapporta cette anecdote à Racine, qui en tira sa tragédie. Mais Racine devait connaître aussi une nouvelle de Segrais, parue en 1656, et où le sujet est déjà traité. « Quelques lecteurs pourront s'étonner, dit-il dans sa seconde préface, qu'on ait osé mettre sur la scène une histoire si récente ; mais je n'ai rien vu dans les règles du poème dramatique qui dût me détourner de mon entreprise. » Toutefois, Racine ajoute qu'il faut, en pareil cas, placer son action dans un pays étranger. « L'éloignement du pays répare en quelque sorte la proximité de temps. » Racine ne s'est point embarrassé, dans *Bajazet*, de la couleur locale

(1) G. MICHAUT, *la Bérénice de Racine* (Paris, 1907). Cf. feuilleton de Ém. Faguet, dans les *Débats* du 8 juillet 1907.

extérieure, si chère aux romantiques ; il a plutôt cherché une couleur locale intime, si l'on peut parler ainsi : l'action, dans ses péripéties et dans son dénouement, ne saurait s'être passée ailleurs que dans cet Orient où les passions prennent une intensité particulière ; ni Acomat, ni Roxane, qui en sont les protagonistes, ne pourraient être des Grecs, des Romains ou des Français. — On croit que les spectateurs de 1672 virent, en Roxane sacrifiant Bajazet à son amour jaloux, quelques traits de la reine Christine de Suède qui avait fait assassiner son favori Monaldeschi à Fontainebleau, en 1657. — A dater de *Bajazet*, les pièces de Racine n'ont plus de dédicaces ; le poète pouvait se passer de protecteurs. Mais les critiques les plus violentes ne lui manquèrent pas (1).

1673. **Mithridate.** — Racine revient à la tragédie historique. Pour *Mithridate*, il n'a pas non plus de devancier à imiter ; et c'est dans Plutarque, dans Dion Cassius et dans Appien qu'il prend son sujet. Le mélange de la politique et de l'amour y est tenté une fois de plus. On ne peut dire qu'il y soit aussi logique que dans *Bajazet*, et l'on a accusé Racine d'avoir abaissé Mithridate qui, au plus fort de la lutte contre les Romains, semble détourné de ses vastes desseins par sa jalousie de vieillard amoureux. Bien plus, il emploie, afin de forcer Monime à déclarer sa préférence pour Xipharès, un procédé digne de la comédie et renouvelé de Molière (*l'Avare*). Ces critiques sont aisées à réfuter ; elles l'ont été victorieusement (2). Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, cette tragédie, où le sens historique, tel que doit l'entendre un poète, est d'une singulière profondeur, contient une des plus belles figures de femme de tout le théâtre classique, Monime. Les partisans de Corneille ne pouvaient plus que se taire : Mithridate parlait comme César et Sertorius ; et jamais femme de Corneille n'avait parlé comme Monime.

1674. **Iphigénie en Aulide.** — Sous quelle influence Racine revient-il à Euripide, auquel il n'avait rien emprunté depuis *Andromaque*, et qu'il imite successivement dans *Iphigénie* et dans *Phèdre* ? Nous savons qu'il prépara encore une *Iphigénie en Tauride* (dont nous possédons le premier acte en prose) et une *Alceste*, dont quelques vers sont cités par lui-même dans sa préface

(1) Voir, en particulier, la célèbre lettre de Mme de Sévigné (16 mars 1672), où se trouve le *dithyrambe* en faveur de Corneille : « Vive donc notre vieil ami Corneille !... »

(2) Cf., en particulier, BERNARDIN, édition de *Mithridate* (Delagrave), et F. HÉMON, *Cours de littérature, Racine* (Delagrave).

d'*Iphigénie.* Ce retour à l'antiquité grecque eut sans doute une cause déterminante ; mais nous ne la connaissons pas. — Rotrou avait déjà fait une *Iphigénie* en 1640. Racine ne lui doit rien ; il suivit d'assez près son modèle grec, uniquement préoccupé de *rendre vraisemblable* une action mythologique ; l'invention du personnage d'Ériphile lui permet une *méprise* et un heureux dénouement. — La pièce, une des mieux écrites de Racine, eut, d'abord à Versailles le 18 août 1674, puis à Paris en janvier 1675, un très grand succès : elle répondait à la manière fastueuse et galante dont on entendait alors la mythologie. On essaya d'opposer à l'*Iphigénie* de Racine celle de Leclerc et Coras : mais la tentative échoua ; on ne connaît plus cette dernière tragédie que par une excellente épigramme de Racine.

1677. **Phèdre**. — C'est à l'*Hippolyte* d'Euripide et quelquefois à celui de Sénèque que Racine emprunte sa *Phèdre*. Mais, cette fois, il dépasse de beaucoup ses modèles ; il crée en Phèdre un caractère nouveau, inconnu à l'antiquité, et qui est peut-être son chef-d'œuvre de psychologie féminine. Euripide ne lui fournit qu'une *donnée* et un *dénouement* ; les *motifs d'action* sont de Racine. On a pu soutenir avec le grand Arnauld, que Phèdre était *une chrétienne à qui la grâce avait manqué.* — La manœuvre tentée contre *Iphigénie* fut renouvelée, et cette fois, elle réussit mieux. La duchesse de Bouillon, née Marie-Anne Mancini, son frère Philippe Mancini duc de Nevers, et, Mme Deshoulières, suscitèrent un rival à Racine en la personne de Pradon. Celui-ci eut, on ne sait comment, sans doute par un *rôle* de théâtre, connaissance de la *Phèdre* de Racine, en répétitions à l'Hôtel de Bourgogne : en trois mois il bâcla la sienne, qui fut jouée, quelques jours après celle de Racine, à l'Hôtel Guénégaud. Afin de faire tomber la pièce de Racine, ses ennemis louèrent les deux salles pour les six premières représentations : ils occupèrent les loges de Guénégaud et firent le vide à l'Hôtel de Bourgogne. On échangea, entre les deux partis, des sonnets injurieux ; on promit à Racine des coups de bâton : il fallut l'intervention du Grand Condé pour faire cesser la querelle. D'ailleurs, aussitôt que le *public* eut accès dans l'un et l'autre théâtre, la *Phèdre* de Pradon tomba à plat, après la septième représentation, tandis que celle de Racine se relevait et commençait sa triomphale carrière. Il est donc inexact de dire : la *chute* de *Phèdre*, à moins que l'on n'applique cette expression à Pradon. Mais il est vrai que Racine avait été profondément touché par cette aventure, et que ce fut la « goutte d'eau » qui fait déborder le vase. Il renonça au théâtre. — Onze années s'écoulent, pendant lesquelles il se contente d'être *historiographe du roi*, et surtout excellent père de famille.

1689. **Esther.** — Mme de Maintenon, qui faisait représenter des tragédies aux jeunes filles de Saint-Cyr, jugea qu'elles avaient « trop bien joué *Andromaque* », et demanda à Racine « de lui faire, dans ses moments de loisir, quelque espèce de poème moral ou historique, dont l'amour fût entièrement banni ». Pour Racine, c'était un ordre ; et cependant, il hésita. Enfin, étant tombé sur le sujet d'*Esther*, il écrivit cet « ouvrage propre à être récité et chanté ». On sait, par Mme de Sévigné, Mme de Lafayette, Mme de Caylus, quel en fut le succès. Les allusions, peut-être non prévues par Racine, y contribuèrent beaucoup ; on compara Mme de Maintenon à Esther, ce qui ne pouvait compromettre Racine. Mais, chose plus grave, on voulait voir, dans Aman, Louvois, et dans les Juifs persécutés, les jansénistes et les protestants ; n'alla-t-on pas jusqu'à comparer à Mardochée le Grand Arnauld ? Cet ouvrage composé pour un pensionnat, et dont les rôles avaient été taillés pour des jeunes filles, a survécu aux circonstances et a pu, sans rien perdre de son charme ni de sa fraîcheur, passer sur le théâtre. Pour la première fois, Racine avait écrit des *chœurs* ; il y réussit à merveille.

1691. **Athalie.** — Le succès d'*Esther* fit naître *Athalie*, qui réussit moins, d'abord parce que les circonstances et les conditions de la représentation furent moins favorables, mais surtout parce que Racine avait trop dépassé le cadre étroit et les sentiments réduits qui convenaient à ses actrices et à leur public. Il fallut attendre bien des années, après la mort de Racine, pour que la grandeur d'*Athalie* fût sentie. Ce n'était plus une élégie que le poète empruntait à la Bible ; c'était vraiment un drame aux profondeurs mystérieuses, à la fois humain et divin. Boileau disait : « C'est votre plus bel ouvrage ; le public y reviendra. » Ainsi Racine achevait sa carrière sur un chef-d'œuvre inattendu. A son génie profane, formé par la connaissance des passions et de l'antiquité, la religion avait ajouté un sens particulier de l'au-delà. La méditation de la Bible et des Pères, le souvenir des extases de Port-Royal, venaient se mêler, comme un ferment nouveau, à sa psychologie. Ajoutons-y une pratique de la cour, et de l'histoire, qui explique certaines parties des rôles de Joad et d'Abner.

Après 1691, Racine n'écrit plus rien pour le théâtre, même pour celui de Saint-Cyr. Il ne s'occupe même pas de revoir les éditions de ses pièces. Il est tout entier à ses devoirs de chrétien.

Racine et les règles. — Pour établir une *poétique* de Racine, il suffit de lire ses *préfaces*, comme pour connaître la poétique de Corneille, on étudie ses *examens* et ses *dis-*

cours. Mais combien l'impression est différente! Tandis que Corneille paraît toujours ressentir un secret dépit contre Aristote et ses commentateurs, Racine semble ne regarder les règles que comme les *conditions nécessaires* de la tragédie. Cela tient à ce que la « crise morale », à laquelle Racine réduit toute sa pièce, acquiert par les trois unités, loin d'en être gênée comme les actions historiques et *implexes* de Corneille, plus de concentration et de force. On dirait que ce système dramatique, en préparation depuis le seizième siècle, n'ait été inventé que pour lui. Il y entre et s'y installe; il y est chez lui. Aussi, chaque fois qu'il touche à cette question, écarte-t-il d'un geste discret toute polémique. Dans la première préface d'*Alexandre*, il raille « les subtilités de quelques critiques qui prétendent assujettir le goût du public aux dégoûts d'un esprit malade, *qui vient au théâtre avec un ferme dessein de n'y point prendre de plaisir*, et qui croient prouver à tous les spectateurs, par un branlement de tête et par des grimaces affectées, qu'ils ont étudié à fond le poétique d'Aristote ». Dans la préface de *Bérénice*, il dit : « Il ne faut point croire que cette règle (la simplicité d'action) *ne soit fondée que sur la fantaisie de ceux qui l'ont faite*... Je les conjure d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche et qui leur *donne du plaisir* puisse être absolument contre les règles. *La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première.* » Nous verrons que Molière (*Critique de l'École des femmes*, scène VII) et Boileau lui-même (*Art poétique*, III) ne parlent pas un autre langage. Racine dit enfin, dans sa dédicace d'*Andromaque* à Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans : « Qu'il me soit permis d'en appeler de toutes les subtilités de leur esprit au *cœur* de Votre Altesse Royale. »

Les sources de Racine ; l'histoire et la légende. — Corneille fondait sur des témoignages authentiques les sujets *extraordinaires* qu'il choisissait de préférence pour exalter la volonté humaine, et, dans ses préfaces comme dans ses *examens*, il justifiait les moindres changements apportés par lui à l'histoire. Racine emprunte ses sujets soit à des

poètes grecs comme Euripide, soit à l'histoire grecque ou romaine, soit à l'antiquité biblique ; une fois, dans *Bajazet*, il s'inspire d'un fait contemporain. Il n'est pas moins scrupuleux que Corneille à expliquer, dans chacune de ses préfaces, les modifications qu'il se croit obligé de faire subir aux données de l'histoire ou de la légende. Toutes ces modifications, il les subordonne, nous allons le voir, à la *vraisemblance*, à la *dignité tragique des personnages*, à la théorie du *héros dramatique* qui ne doit être « ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant ». Mais pourquoi tant de précautions pour s'excuser des libertés qu'il a prises : l'âge d'Astyanax, de Britannicus et de Narcisse ; le caractère de Junie, « justifié par Sénèque, dans son *Apocolokyntose* » ; Ériphile, autorisée par Pausanias ; Aricie, « qui n'est pas de son invention », mais qui paraît dans Virgile ; Assuérus, expliqué par Hérodote et Xénophon, etc. ? Ne nous y trompons pas. Ces préfaces sont destinées aux *ennemis*, et en particulier aux partisans du Grand Corneille, qui reprochaient à Racine de ne pas être comme son illustre rival, fidèle à l'histoire. Racine tient à leur prouver qu'il a, lui aussi, ses autorités. Au fond, sa véritable opinion est dans les déclarations suivantes : « Il ne faut point s'amuser à chicaner les poètes pour quelques changements qu'ils ont pu faire dans la fable ; mais s'attacher à considérer l'excellent usage qu'ils ont fait de ces changements, et la manière ingénieuse dont ils ont su accommoder la fable à leur sujet. » (Deuxième préface d'*Andromaque*.)

L'« action » dans Racine ; la vraisemblance. — Nous touchons ici à une différence fondamentale entre le théâtre de Racine et celui de Corneille. Racine dit : *Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie* (préface de *Bérénice*). Or, qu'est-ce que le *vraisemblable*, au théâtre ? C'est l'illusion de la vérité et de la vie, dans l'action et dans les caractères. — Nous lisons le récit d'un crime : nous éprouvons de l'horreur et de la surprise. Mais si nous connaissions intimement les personnages qui en sont les auteurs et les victimes ; si nous n'ignorions rien de leurs antécédents ; si nous avions été les confidents de leurs pensées et de leurs sentiments, et surtout si nous avions

pu assister, à leur insu, au développement réciproque et aux chocs successifs de leurs passions, alors, tout nous deviendrait clair; et cet événement criminel ou monstrueux ne serait plus pour nous que la *conséquence logique et vraisemblable* d'un état passionnel.

Il s'agit donc *d'expliquer un fait par l'analyse des passions qui l'ont produit.* Cette vraisemblance générale entraîne la vraisemblance relative des parties : enchaînement, progression, *nécessité.*

Mais cette conception de la vraisemblance pourrait être celle du *roman.* Comment devient-elle plus spécialement, celle du théâtre ?

1° Racine, au lieu d'espacer son intrigue la réduit au minimum. Il se sent en complet désaccord sur ce point avec Corneille et ses partisans : « Que faudrait-il pour contenter des juges si difficiles ?... Au lieu *d'une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit l'être une action qui se passe en un seul jour, et qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages*, il faudrait, etc. » (Première préface de *Britannicus.*) — « Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire *toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien*, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance, ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une *action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression.* » (Préface de *Bérénice*). — « Faire quelque chose de rien », voilà ce qu'il faut bien comprendre. Les cinq actes de Racine sont consacrés à la *crise finale* qui suppose des *crises antérieures.* L'*exposition* nous apprend par suite de quelles circonstances les personnages se trouvent, au début de la pièce, dans un état déjà si violent. Ainsi : au début d'*Andromaque*, on nous dit que « depuis plus de six mois » Pyrrhus hésite à épouser Hermione, parce qu'il aime Andromaque; et que celle-ci, malgré les menaces de Pyrrhus envers le petit Astyanax arrive toujours, sans se prononcer, à obte-

nir un nouveau délai. Et pourquoi la tragédie commence-t-elle maintenant ? Qu'est-ce qui va, après cette série de disputes et de crises, déterminer la dernière, celle qui aboutit à la catastrophe ? C'est l'arrivée d'Oreste : voilà le *fait initial*. Oreste met Pyrrhus en demeure de se décider ; celui-ci exige une réponse immédiate d'Andromaque ; et le dénouement sort nécessairement du *oui* d'Andromaque. Mais entre le *fait initial* (l'arrivée d'Oreste), et le *fait final* (la mort de Pyrrhus et d'Hermione), il ne se passe *rien* ; et c'est cet espace, *laissé vide par les faits*, que Racine remplit par sa tragédie. On comprend sans peine que les *trois unités* soient le cadre obligé de semblables pièces.

2° D'autre part, Racine évite avec le plus grand soin de « rien mettre sur le théâtre qui ne soit *très nécessaire. Les plus belles scènes sont en danger d'ennuyer*, du moment qu'on peut les séparer de l'action et qu'elles l'interrompent au lieu de la conduire vers sa fin. » (Préface de *Mithridate*.) Et cela est dirigé contre les scènes épisodiques de Corneille. Mais aussi, il faut que l'action soit *complète* ; et à ceux qui lui reprochent le cinquième acte de *Britannicus*, Racine répond : « J'ai toujours compris que la tragédie était l'imitation d'une action complète, où plusieurs personnes concourent, et cette action n'est point finie que l'on ne sache en quelle situation elle laisse ces personnes. » (Première préface de *Britannicus*).

3° D'un bout à l'autre de la pièce, Racine est préoccupé d'enchaîner ses péripéties par une suite d'actions et de réactions, *et de donner aux variations de sentiments des causes psychologiques*. Le type de ce genre d'action est *Andromaque*, dont la formule est une *proportion* : « Hermione est à Oreste ce qu'Andromaque est à Pyrrhus. » Mais les autres pièces ne sont pas moins bien construites, en ce sens que tous les changements de situation sont abandonnés à des changements de sentiments : — si Roxane, qui aime Bajazet, se décide à le perdre, c'est qu'elle découvre son amour pour Atalide ; — si Titus renvoie Bérénice, c'est qu'en lui le devoir de chef d'État l'emporte sur l'amour ; — si Néron tue Britannicus, c'est pour se débarrasser d'un rival et de la tutelle de sa mère, etc... De là, chez Racine, une singulière *cohérence*, une liaison

ininterrompue qui tient au fond même de l'action et non à des artifices de métier.

4° De là aussi la plénitude et la logique de ses dénouements qui, préparés dès l'exposition, sont, comme nous l'avons dit, la conséquence fatale des conflits engagés entre des passions violentes. Cette logique est d'autant plus admirable qu'elle sort de « raisons du cœur que la raison ne connaît pas ». On peut étudier à ce point de vue les rôles d'Hermione, de Roxane et de Phèdre; ceux de Néron et de Mithridate. — C'est pour que nous soyons toujours satisfaits, *en tant qu'hommes*, de ces dénouements, que Racine en élimine avec scrupule toute intervention extérieure et tout merveilleux. On sait comment il transforme et rend naturel celui d'*Iphigénie*. Il se garde, dans *Bajazet*, d'attribuer la mort du jeune prince au retour d'Amurat son frère : il faut que la jalousie de Roxane en soit la seule cause. Il ne veut pas que l'intervention des Romains soit nécessaire pour que Monime appartienne à Xipharès : il fait revenir sur la scène Mithridate mourant, pour que ce soit Mithridate qui donne Monime à son fils.

Les passions. L'amour, la jalousie, la galanterie. — Il n'est pas juste de dire que Racine n'a représenté que l'amour. Il a su peindre l'ambition politique chez l'homme et chez la femme : Mithridate, Acomat, Agamemnon, Mathan, Aman, Agrippine, Athalie. Dans Joad et dans Abner, il incarne des formes diverses du sentiment religieux et du loyalisme. Dans Burrhus, Narcisse, Ulysse, combien de nuances qui témoignent d'une profonde connaissance de la cour et de la diplomatie. Andromaque, c'est la fidélité conjugale et l'amour maternel. Aucun de ces personnages n'est faible. Et l'on peut dire qu'il n'est point une passion humaine que Racine n'ait connue et analysée. — Mais il est vrai d'affirmer que le ressort essentiel de ses tragédies, c'est l'amour. Comment l'a-t-il compris et analysé?

1° Voltaire fut impertinent, je le veux bien, et il força la note, quand il écrivit sur les Xipharès, les Hippolyte, etc., le célèbre *couplet* qui se termine par ces deux vers :

Et l'amour, qui marche à leur suite,
Les croit des courtisans français.

Pourtant il y a du vrai dans cette boutade. Au théâtre, le public, qui est toujours pris aux entrailles quand il entend parler Hermione ou Andromaque, Agrippine ou Néron, Roxane, Phèdre, Athalie, devient plutôt respectueusement indifférent aux discours amoureux des Atalide, des Aricie, des Xipharès, des Antiochus. Là, en effet, *la passion toute pure* fait place à la rhétorique amoureuse; c'est par là que Racine annonce Marivaux. Il ne pouvait en être autrement. L'amour réservé, l'amour qui se voile ou qui s'ignore, l'amour hésitant et prudent qui cherche à éliminer de lui-même, dans son expression, tout ce qui pourrait brusquer, choquer ou surprendre, cet amour-là est par sa nature même une sorte de manège plus ou moins hypocrite. Son rôle est de séduire, de décevoir, de s'insinuer, et il n'y arrive qu'en usant d'une coquetterie savante et d'un langage étudié. Or, les procédés de la coquetterie, par cela seul que les femmes en sont les arbitres, se démodent très vite : et, pour plaire, il faut toujours exagérer un peu la mode, pousser la politesse jusqu'à la préciosité, l'ardeur jusqu'à la folie romantique, le respect jusqu'au mysticisme platonicien. Par contre, aussitôt que le nouveau manège, séduisant hier par son originalité imprévue, a passé dans les livres ou sur la scène, une femme d'esprit rira du soupirant qui userait, pour lui faire la cour, de formules apprises par cœur. De là, pour la galanterie, un perpétuel renouveau, une incessante recherche; de là, pour le poète qui peint l'amour des *amoureux*, la nécessité fatale de reproduire un jargon qui plaît aujourd'hui et qui demain paraîtra fade ou fané. Là, en effet, pas moyen de peindre la nature ! La nature, en amour, ne commence qu'avec la passion. Hermione est naturelle; Pyrrhus ne peut l'être. Phèdre est naturelle; Aricie et Hippolyte causent d'amour comme on en causait en 1677, dans les salons de Paris. Ainsi, Racine, quand il met en scène ses jeunes gens et ses jeunes filles, ne pouvait échapper à une loi que Shakespeare lui-même a subie.

2° Mais voici maintenant par où il égale le meilleur Shakespeare, et par où il s'élève de toute la hauteur d'un génie vraiment divin au dessus de tous les poètes dramatiques français : tandis que Corneille lui-même, tandis

que Voltaire, tandis que Victor Hugo, *n'abandonnent pas le langage conventionnel que l'amour parlait de leur temps, même quand ils veulent exprimer l'amour-passion*, Racine en pareil cas devient la nature même. Tout art, toute élégance ou toute figure disparaît : c'est la *vie* qui se révèle avec une simplicité tellement puissante qu'on oublie absolument qu'il y a là une œuvre littéraire, écrite à une certaine date. Mais comment arrive-t-il à donner cette puissance et ce naturel à l'amour-passion ? — par la *jalousie*. La *jalousie*, dans un cœur résigné, peut être une de ces souffrances dont on meurt lentement. Dans un cœur vindicatif et orgueilleux, elle devient fureur. Nulle passion ne peut mieux préparer et expliquer un dénouement tragique. La Bruyère a dit : « L'on veut faire tout le bonheur, ou, si cela ne se peut ainsi, tout le malheur de ce qu'on aime. » (*Du Cœur*). Songeait-il à Hermione en écrivant cette pensée ? — L'amour, pour être *tragique*, doit être une souffrance; il doit passer par des alternatives d'angoisse et d'espérance : il doit déterminer le sentiment qu'on est méconnu, payé d'ingratitude, trahi, et qu'on doit se venger : vous trouvez tous ces éléments dans l'amour jaloux, et non dans l'amour heureux ou galant. Ajoutez qu'il n'est point de forme de l'amour qui soit plus universellement comprise et sentie, parce que le fond de la jalousie, c'est l'égoïsme. — Aussi Racine en a-t-il mis partout. Dans toutes ses tragédies, l'amour échappe à la fadeur galante par l'introduction de la jalousie, et, par elle, l'action prête à tomber, se renouvelle. — Antiochus (*Bérénice*), c'est la jalousie résignée; Mithridate est le vieillard jaloux; Néron est la brute jalouse; Ériphile est jalouse par dépit, Roxane et Phèdre le sont par tempérament. Mais le type complet, c'est Hermione : orgueil, égoïsme, aveuglement, réaction après le crime et union dans la mort, toutes les phases de la jalousie sont là. Le « Qui te l'a dit ? » d'Hermione est du sublime psychologique, comme le « Qu'il mourût ! » d'Horace est du sublime de sentiment.

Racine imitateur des anciens, et novateur. — Le respect avec lequel Racine parle des anciens a souvent donné le change sur son originalité. Nous avons déjà vu que,

sur onze tragédies, *quatre* seulement (*la Thébaïde, Andromaque, Iphigénie* et *Phèdre*) sont imitées de pièces grecques. Dans *Britannicus*, il s'inspire de Tacite; dans *Mithridate*, de plusieurs historiens ; dans *Esther* et *Athalie*, de la Bible. Enfin, on peut dire qu'il a tiré tout de lui-même, dans *Bérénice* et *Bajazet*.

Comment a-t-il soudé ou juxtaposé ses emprunts et ses observations directes ?

1° Racine a emprunté aux anciens des *états psychologiques*, et, dans une certaine mesure, les situations qui motivent et expliquent ces états. Les anciens, en effet, nous ont laissé, de certaines passions, des peintures dont la vérité générale et absolue nous est garantie par ce fait seul que, après tant de bouleversements et de changements, nous y reconnaissons encore le fond de la nature humaine. Rien de plus légitime, par conséquent, que de leur demander ce premier et vigoureux dessin, d'une simplicité vraie, d'une idéale beauté, que nous aurions quelque peine à retrouver nous-même, si nous cherchions à la reconstituer d'après le *modèle vivant*. Mais déjà nous ne saurions trop nous prémunir (à moins que notre but ne soit un pastiche archéologico-littéraire) contre la tentation de conserver, dans cette imitation des anciens, des traits qui appartiennent exclusivement à une civilisation disparue, et qui ou bien ne seront pas saisis par nos contemporains, ou bien ne pourront s'harmoniser avec des traits plus récemment découverts.

2° D'autre part, pour compléter et enrichir la psychologie encore très simple des anciens, le poète moderne y ajoutera *tout ce que le même sentiment et la même passion ont gagné de durable* dans l'intervalle qui nous sépare de l'antiquité. Ici, autre danger, et plus spécieux. Tout à l'heure, il était relativement facile de distinguer, chez Homère ou chez Euripide, l'absolu du relatif, le vrai du passager ; maintenant, le poète est exposé à confondre un aspect tout superficiel de la passion, une mode du sentiment, le jargon dont on se moquera demain, avec les réelles acquisitions du cœur humain depuis le *moment* fixé par le modèle qu'il imite, jusqu'au *moment* où lui-même il écrit.

Ainsi, quand Racine compose le rôle d'Andromaque, on peut dire qu'il fond habilement en un tout complexe et

vivant les traits anciens et les nuances modernes de l'amour maternel et conjugal. De même quand il ajoute à Phèdre la jalousie et le remords. Dans de pareils rôles, comme dans ceux de Néron, d'Agrippine et d'Athalie, Racine n'a conservé de l'antiquité que l'humain, et n'y a rien ajouté que de durable.

3° Mais en est-il toujours ainsi? Ne lui est-il pas arrivé soit de conserver, par respect exagéré de ses modèles, ou parce qu'il écrivait pour des auditeurs à qui la mythologie et l'histoire ancienne étaient très familières, de conserver, dis-je, des éléments d'une antiquité trop exclusive et qui ne peuvent supporter avec vraisemblance le voisinage d'éléments nouveaux, — soit de marquer par des traits *contemporains*, destinés à se démoder, certains héros tragiques chez lesquels la *vraisemblance relative* nuit à la vérité absolue?

On a souvent signalé, à propos d'*Iphigénie*, l'évidente contradiction entre le sujet de la pièce et les mœurs des personnages. En effet, ce sacrifice humain dont l'horreur, tout atténuée qu'elle est par les artifices du poète, obsède dès la première scène l'esprit du spectateur, n'est pas, ne doit pas être une de ces catastrophes passionnelles toujours vraisemblables (à la condition d'être préparées), quel que soit le degré de civilisation des individus. Des gens très polis, très galants, très majestueux, pourront bien peu à peu et sous l'empire d'une passion savamment graduée, en arriver à se retrouver impulsifs et instinctifs, et à faire le geste brutal de l'assassinat. Mais dans *Iphigénie*, par un singulier raisonnement (dont le *milieu* est tout à fait responsable), Racine pour rendre vraisemblable ce meurtre d'une jeune fille n'est préoccupé que d'un point : éviter le *merveilleux* ! Il croit que, là seulement, serait l'invraisemblance. Il veut se passer de Diane, et il invente la romanesque Ériphile. Et il n'a pas songé, au contraire, que le merveilleux seul sauvait le fond du sujet, en nous transportant franchement à une époque préhistorique, légendaire, où des guerriers pouvaient considérer comme légitime le sacrifice d'une vierge à la divinité. Il a créé cette autre invraisemblance irréductible qui consiste à nous présenter comme les auteurs de ce meurtre raisonné des rois et des diplomates de style

Louis XIV, dans une société où les jeunes filles reçoivent la parfaite éducation d'Iphigénie, où les Achille unissent à la bravoure chevaleresque d'un Condé la galanterie d'un Lauzun... Croit-on servir la gloire de Racine en dissimulant qu'il y a là *traces de soudures* et *disparates* ?

J'ose à peine insinuer que *Phèdre* elle-même paraît offrir à un œil non prévenu quelques contradictions. Mais là, ce sont seulement des traits isolés, des allusions mythologiques dans le goût de son temps, certains *embellissements* de détail, que Racine supprimerait aujourd'hui. Et peut-être aussi *moderniserait*-il tout à fait son sujet : la poésie verbale, sans doute, y perdrait ; mais l'unité de vie y gagnerait assurément. Car il n'est pas de pièce où Racine ait atteint un plus fort degré de réalisme ; là sa psychologie confine à la physiologie ; — et vous conviendrez que les souvenirs de la Crète avec son labyrinthe, et les allusions à la descente de Thésée aux enfers, et le monstre incohérent trop bien décrit par Théramène, ne parviennent pas à se fondre harmonieusement avec la peinture si hardie d'une passion vraie. *Bajazet*, certes, n'est pas supérieur à *Phèdre* ; mais je sais qu'au théâtre *Bajazet* est une des pièces de Racine qui offre le plus d'unité et de franchise, parce que l'érudition n'y vient jamais gâter la vie.

Le style de Racine. — Voltaire voulait que l'on écrivît, à chaque page de Racine : *beau, sublime, admirable !* — La lecture de Racine donne, en effet, tout d'abord, une impression générale d'harmonie, de justesse, de poésie mesurée et continue. Mais c'est au théâtre qu'il faut le juger ; ou du moins il faut savoir le lire comme un auteur qui a écrit pour que ses vers « passent la rampe ». Le style, si parfait à la lecture, ne révèle ses qualités propres que dans la bouche des personnages que Racine fait parler. Il est, d'abord, *précis*, en ce sens que, dans les analyses de sentiments, toutes les nuances sont exprimées de manière à nous paraître claires et distinctes. Ensuite, il est *approprié aux situations* : élégant, quand c'est un Britannicus, un Pyrrhus, un Xipharès, qui en usent ; souple et insinuant, avec un Narcisse ou un Mathan ; violent ou superbe, chez une Agrippine ou une Athalie ; tendre et élégiaque, chez

une Andromaque ou une Monime; il acquiert un étonnant degré de majesté et de force chez un Agamemnon, ou chez un Joad. Mais reconnaissons que, dans les passages *calmes*, ce style nous paraît souvent trop *distingué*; les images et les métaphores y sont trop bien balancées; les inversions y sentent l'art. Où ce style étonne le plus, je veux dire où l'on sent le moins que « c'est un style », c'est quand « la passion toute pure » anime les personnages. Hermione, Roxane, Phèdre, Agrippine, Joad, etc., quand ils entrent dans leurs *fureurs*, rejettent toutes les élégances et tout l'appareil de la rhétorique. L'inversion et l'anacoluthe ne sont plus alors des *figures* ou des *procédés* : elles ont je ne sais quoi d'involontaire qui s'accorde avec les sursauts du cœur. Bien plus, la langue, en sa force directe, va jusqu'au trivial : c'est la nature.

La versification de Racine est simple et « scénique », sans nulle recherche, toujours harmonieuse, et, dans les moments passionnés, très vigoureuse.

Œuvres en prose de Racine. — Racine est un excellent prosateur. Nous avons de lui des *Lettres* assez nombreuses, — celles qu'il écrit pendant son séjour à Uzès, en 1661-1662, à l'abbé Le Vasseur, à Vitart, etc., — celles qu'il échange avec Boileau, de 1687 à 1699, — celles qu'il adresse à son fils Jean-Baptiste. Les premières ont autant de charme piquant que les autres ont de gravité simple et douce; partout, il y a de l'esprit. — Nous possédons seulement quelques fragments de l'*Histoire de Louis XIV* écrite par Racine en collaboration avec Boileau et Valincourt. La plus grande partie a été détruite par un incendie. — Mais si l'on veut se faire une idée exacte de Racine prosateur et historien, il faut lire son *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, publié après sa mort. Là, dans une langue sobre, aux délicatesses exquises, il *plaide*, sans en avoir l'air, pour son cher Port-Royal. C'est un admirable mémoire d'avocat. — Citons enfin, parmi ses discours académiques, sa réponse à Thomas Corneille (1684), qui contient un magnifique et tout à fait critique éloge du grand Corneille.

Contemporains et successeurs de Racine. — Il faut se rappeler les luttes de Racine contre tant de rivaux qui

essayaient de lui disputer la faveur du public, et ne pas l'isoler dans son temps comme dans la littérature. N'oubliez pas, d'abord, que Corneille, de 1664 à 1674, a produit de nombreuses tragédies, non des meilleures sans doute, mais que son grand nom protégeait. *Suréna*, la dernière, est de la même année qu'*Iphigénie*. — **Thomas Corneille**, dont nous avons déjà parlé, obtenait de très gros succès; il donnait en 1672 (l'année de *Bajazet*) son *Ariane*, et en 1678 (un an après *Phèdre*) son *Comte d'Essex*.

Quinault (1635-1688) fut un médiocre poète tragique, et son *Astrate* (1663) mérite les railleries de Boileau; mais il composa des *livrets* d'opéras (*Proserpine*, *Armide*, etc.) dont Lulli écrivit la musique et qui sont remarquables par l'harmonie et la douceur de la versification.

Pradon (1632-1698) n'a été sauvé de l'oubli que par sa *Phèdre*. Mais il a écrit un très grand nombre de tragédies, dont la moins mauvaise est un *Régulus* (1688).

On peut signaler encore le *Germanicus* de Boursault (1679), le *Genséric* de Mme Deshoulières (1680), des tragédies de La Chapelle, de Mlle Bernard, etc., non pas qu'on doive en retenir même les titres, mais pour que l'on sache bien que la tragédie était toujours en grande faveur.

Racine eut deux imitateurs fort compromettants en CAMPISTRON (1656-1723) et LA GRANGE-CHANCEL (1677-1758). Nous les retrouverons au chapitre de la tragédie du dix-huitième siècle.

BIBLIOGRAPHIE

SAINT-MARC GIRARDIN, *Cours de littérature*, 4 vol., Charpentier.
NISARD, *Histoire de la littérature française*, t. III.
LE BIDOIS, *la Vie dans la tragédie de Racine*, Poussielgue, 1901.
F. BRUNETIÈRE, *les Époques du théâtre français*, Lévy, 1893.
SAINTE-BEUVE, *Port-Royal*, liv. VI, Hachette.
TAINE, *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, 1858, Hachette.
J. LEMAÎTRE, *Racine*, 1908; *Impressions de théâtre* (*passim*), Lecène et Oudin.
G. LARROUMET, *Racine* (Collection des grands écrivains français), Hachette.
A. GAZIER. Edition de l'*Abrégé de Port-Royal* de Racine, Colin, 1908.

CHAPITRE X

MOLIÈRE ET LA COMÉDIE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

Sommaire : 1° Avant Molière, *Corneille* donne un modèle de bonne comédie dans *le Menteur* (1643); *Rotrou* fait jouer *la Sœur* (1665); *Desmarets de Saint-Sorlin*, *les Visionnaires* (1637); *Scarron*, *Jodelet* (1665), etc.

2° Les comédiens italiens représentent, dès le seizième siècle, un répertoire qui doit être imité par nos écrivains jusqu'à la fin du dix-huitième siècle : on leur emprunte surtout des *intrigues* et des *types*.

3° *Molière* (1622-1673) fonde d'abord à Paris l'*Illustre théâtre*; puis il parcourt la province avec sa troupe, et revient se fixer dans la capitale en 1658. Il donne toutes ses pièces entre 1653 et 1673, et meurt en jouant *le Malade imaginaire*. — Il est protégé par Louis XIV, qui lui demande souvent des pièces pour les fêtes de la Cour. — Molière veut contenter à la fois les grands seigneurs et le parterre. — Il observe son temps dont il peint les ridicules, mais il connaît l'homme de tous les temps ; et nul peintre de la vie n'est plus vrai ; aussi ses comédies sont-elles, au fond, de véritables *drames*. Sa morale est d'*expérience ;* il est le « législateur des bienséances du monde ». — Son style est celui d'un *homme de théâtre* qui fait parler à chaque personnage le langage de sa condition.

4° Après Molière, *Boursault*, *Baron*, etc. La « Comédie Française » se constitue en 1680, par la réunion de différentes troupes.

I. — Avant Molière.

Nous rappelons, pour mémoire, les comédies de Corneille, en particulier *le Menteur* (1643). Une anecdote, discutable d'ailleurs, attribue à Molière ce propos : « Sans *le Menteur*, j'aurais sans doute fait quelques pièces d'in-

trigue, mais peut-être n'aurais-je jamais fait *le Misanthrope.* » Quand on examine les comédies qui furent représentées entre *le Menteur* et *l'Étourdi*, pendant une période de dix ans, on est surpris d'y trouver si peu d'œuvres dignes d'estime, et on en conclut que le vrai précurseur de Molière, c'est bien Corneille.

Est-ce à dire que, avant et après *le Menteur*, le public ait été privé de comédies amusantes, souvent bien intriguées, agréablement versifiées, et dont quelques parties ont pu inspirer Molière ?

Rotrou n'a pas composé moins de treize comédies, la plupart imitées de l'espagnol (ce sont les moins bonnes) ; trois, de Plaute : *les Ménechmes* (1632 (à comparer aux *Ménechmes* de Regnard, 1705), *les Sosies* (1636) (à comparer avec *l'Amphitryon* de Molière, 1668), *les Captifs* (1638) ; enfin, la meilleure, imitée de l'italien (*la Sorella*, de J.-B. della Porta), *la Sœur* (1645) : on la lit encore avec plaisir, et quand on songe à la date, et à l'âge de l'auteur, on ne peut que regretter, une fois de plus, la mort prématurée de Rotrou.

Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676) est de ceux qui valent mieux que sa réputation ; nous retrouverons son nom à la « Querelle des Anciens et des Modernes ». Il a le mérite d'avoir donné une comédie satirique, fondée sur l'observation des mœurs et des ridicules du jour, *les Visionnaires* (1637), dont Molière a tiré en partie le caractère de Bélise des *Femmes savantes* : l'Hespérie de Desmarets croit, comme Bélise, que tout le monde est amoureux d'elle. On trouve également dans le personnage du poète Amidor quelques traits de Trissotin (1).

Scarron (1610-1660) occupe une place à part dans l'histoire du théâtre comique au dix-septième siècle. Il représente le genre *burlesque*, genre qui est une protestation de l'individualisme et de la fantaisie sans limites contre l'esprit de discipline et de convenance mondaine. Scarron, célèbre par ses infirmités, par son mariage avec Françoise d'Aubigné,

(1) Lire des fragments des *Visionnaires* dans le *Théâtre choisi des auteurs comiques des dix-septième et dix-huitième siècles*, par H. Parigot (Delagrave).

la future Mme de Maintenon, et par sa bonne humeur un peu affectée, cultiva toutes les formes du burlesque : il a écrit le *Virgile travesti* (pénible parodie de l'*Énéide*), *le Roman comique* (dont nous parlons ailleurs), des *Nouvelles* (dont Molière s'est souvenu pour *l'École des femmes* et *Tartufe*), et des comédies. Ses meilleures comédies sont *Jodelet ou le Maître-Valet* (1645), et *Don Japhet d'Arménie* (1653) ; celle-ci, imitée de l'espagnol (de Tirso de Molina), met en scène l'ancien bouffon de Charles-Quint, et nous le montre berné et battu par les gens à qui il prétend imposer sa burlesque personnalité. Le comique en est forcé, et nous paraît froid ; mais la pièce eut, à son apparition, un étonnant succès, et le retrouva dans diverses reprises, jusque vers le milieu du dix-huitième siècle. Aujourd'hui, la versification seule (dont on retrouve quelques procédés chez les néo-burlesques, Jean Richepin, A. Morand, E. Rostand, Catulle Mendès) en rend la lecture assez piquante (1).

Thomas Corneille (1625-1709) ne fut pas moins applaudi pour ses comédies que pour ses tragédies. Il donna un grand nombre de pièces imitées de l'espagnol. Les meilleures sont : *Don Bertrand de Cigarral* (1653), imitée de Don F. de Rojas, et *le Geôlier de soi-même* (1655). Thomas Corneille se plaît aux imbroglios, aux méprises. Son style a une certaine force comique; moins *imprévu* que Scarron, il a plus de netteté et de trait (2).

Boisrobert (1592-1662) mérite également de ne pas être oublié, pour sa *Belle plaideuse* (1654), pièce où l'on est heureux de trouver, au lieu de l'extravagance espagnole ou italienne, une observation directe des mœurs et de la société (3).

Quinault, qui avait débuté par des comédies, fit jouer en 1665 *la Mère Coquette*, fort jolie pièce, dont les vers ont une aisance encore charmante, et qui resta longtemps en répertoire.

Enfin, *le Pédant joué*, de **Cyrano de Bergerac** (1654), a fourni à Molière la « scène de la galère » des *Fourberies de Scapin* (4).

(1) H. Parigot, p. 111.
(2) *Id.*, p. 129.
(3) *Id.*, p. 153.
(4) *Id.*, p. 167.

II. — La comédie italienne en France.

Sous Henri III, s'établissent en France des troupes de comédiens italiens. Molière, pendant sa jeunesse, avait pu voir jouer à Paris quelques-uns des plus célèbres : Scaramouche et Trivelin. Pendant son séjour à Lyon, il eut l'occasion d'assister à des séries de représentations données par des troupes italiennes. Enfin, quand il revint à Paris, en 1658, il trouva la salle du Petit-Bourbon occupée par des Italiens, et il fit alterner ses représentations avec les leurs. On ne saurait donc se dispenser de signaler la comédie italienne dans une étude sur Molière, d'autant plus que celui-ci lui a emprunté d'abord des sujets, puis des procédés d'intrigue et de style. Le genre dans lequel triomphaient les Italiens était la *commedia dell'arte*, genre dérivé, croit-on, des vieilles *atellanes*. Des types fixes : Pantalon, le Docteur, le Capitan, Horace, Isabelle, Francisquine, auxquels il faut ajouter des types locaux : Polichinelle (Napolitain), Arlequin (de Bologne), etc., se retrouvaient dans toutes ces pièces. L'intrigue était arrêtée d'avance ; les acteurs improvisaient le dialogue. Sans doute, ils avaient beaucoup d'esprit, mais ils se faisaient très vite un fond de *lieux communs dramatiques* faciles à placer un peu partout. Et quand ils avaient joué dix ou vingt fois la même pièce, ils devaient savoir par cœur leurs *improvisations*. La plupart de ces pièces sont des histoires de vieux tuteur dupé, de jaloux trompé, de pédant joué. Elles sont surtout remarquables par la vivacité de l'action ; comme caractères, il n'y a que des esquisses (1).

III. — Molière (1622-1673).

Vie. — Années d'enfance et de jeunesse (1622-1643). — Jean-Baptiste Poquelin, dit *Molière*, est né à Paris le 14 ou le 15 janvier 1622 (2). Son père, Jean Poquelin, avait

(1) Sur la comédie italienne, cf. L. MOLAND, *Molière et la Comédie italienne*, Paris, 1867.

(2) Malgré les recherches et les disputes des *moliéristes*, on ne sait si Molière est né rue des Vieilles-Étuves (aujourd'hui rue

sa boutique sous les piliers des Halles, à l'enseigne de Saint-Christophe, et était valet de chambre tapissier ordinaire du roi. Sa mère, Marie Cressé, mourut quand il entrait dans sa onzième année.

Le petit Jean-Baptiste fut donc élevé, d'abord, dans un milieu tout à fait parisien, bourgeois et populaire. Il en conserva le sens du vrai dans la peinture des petites gens. Peut-être, aussi, faut-il attribuer à l'absence de l'affection maternelle, ses rôles de mères orgueilleuses et de marâtres ; et retrouver, chez M. Jourdain et chez Harpagon, des souvenirs du bourgeois vaniteux et avare que paraît avoir été le père Poquelin ?

A ces premières impressions si franches et si directes, Jean-Baptiste joignit bientôt la culture de l'humanisme. Élève du plus célèbre collège de Paris, Clermont, dirigé par les Jésuites, il y fit d'excellentes études, de 1636 à 1641. Bien plus, il put y observer de près un monde nouveau pour lui, puisque ce collège fort à la mode était fréquenté par les fils des plus grands seigneurs. C'est là, dit-on, qu'il aurait fait connaissance avec le jeune prince de Conti, qui devait, plus tard, s'établir le protecteur de sa troupe nomade. Là aussi, il connut le philosophe Gassendi (1), un des esprits les plus hardis du siècle, auquel il est redevable sans doute de sa philosophie large et naturelle, voisine de l'épicurisme.

Quand il eut terminé ses classes, son père lui fit faire des études de droit ; peut-être lui *acheta*-t-il un diplôme à l'Université d'Orléans. Après tant de sacrifices presque supérieurs à sa condition, il voulut se préparer en son fils un successeur à sa charge de tapissier du roi. On croit même que Jean-Baptiste remplaça son père, en 1642, pendant le voyage de la cour à Narbonne. Mais le fils ne se souciait guère de fabriquer des fauteuils et de poser des ten-

Sauval) dans une maison qui porte le n° 96 de la rue Saint-Honoré, — ou rue de la Tonnellerie (rue du Pont-Neuf) au n° 31. — Pendant longtemps deux plaques commémoratives se sont fait concurrence. Il semble qu'on doive se prononcer pour la seconde. (Cf. LARROUMET, *la Comédie de Molière*, Paris, 1887, p. 6.)

(1) Gassendi (1592-1655) est célèbre par sa lutte contre Descartes. (Sur Molière et Gassendi, cf. LARROUMET, p. 325.)

tures. Il avait depuis longtemps le goût du théâtre. Tout jeune encore, son grand-père Cressé le menait sur le Pont-Neuf voir Tabarin et ses trêteaux, ou à l'Hôtel de Bourgogne, ou encore à la Foire Saint-Germain.

Fondation de l' « Illustre Théâtre » (1643). — Aussi, dès 1643, réclame-t-il à son père ce qui lui revenait dans la succession maternelle (630 livres) et passait-t-il un contrat avec les Béjart et quelques-uns de leurs amis, pour fonder la troupe de l'*Illustre Théâtre.* Les Béjart étaient alors quatre : Joseph, Louis (le boiteux, qui continua à jouer, dans la troupe de Molière, à Paris, les rôles de valets; c'est pourquoi Harpagon appelle La Flèche : *ce chien de boiteux!*), Madeleine, Geneviève; une autre fille, Armande, devait naître en 1645, et épouser Molière en 1662. C'est au moment où il fonde l'*Illustre Théâtre*, que Jean-Baptiste Poquelin prend le nom de *Molière* (1).

Pendant les années 1643 et 1644, la nouvelle troupe essaye en vain de se créer un public. On la voit successivement établie au jeu de paume des Métayers, près de la porte de Nesles (angle des rues de Seine et Mazarine), d'où elle est chassée par l'Université qui prend possession des terrains où l'on doit édifier le collège Mazarin (palais de l'Institut); — puis, au Marais, au jeu de paume de la Croix-Noire, près du port Saint-Paul (quai des Célestins); — enfin, de nouveau sur la rive gauche, au jeu de paume de la Croix-Blanche (carrefour de Buci). Nulle part, l'*Illustre Théâtre* ne réussit. Les dettes accumulées amenèrent des saisies, puis l'incarcération de Molière au Châtelet. C'est alors que la troupe se décida à partir pour la province, à la fin de 1645.

Molière en province (1645-1658). — Mais, d'abord, elle dut s'associer à une autre troupe, déjà connue, celle de Charles du Fresne, dont elle ne se serait séparée que vers 1650. On sait, par *le Roman comique* de Scarron, ce que

(1) Il a existé un *François de Molière*, grand faiseur de romans, mort assassiné en 1623. Est-ce en souvenir de la lecture d'un de ses livres, que J.-B. Poquelin aurait pris son nom ? Il ne faut pas oublier que presque tous les « fils de famille » qui entraient au théâtre adoptaient ainsi des pseudonymes.

pouvait être à cette époque, la vie des comédiens nomades. Quoique Scarron n'ait certainement point fait l'histoire de Molière, bien des traits du roman peuvent s'appliquer à lui et à ses compagnons, mais avec force réserves. Il est impossible, en dépit de recherches minutieuses, de suivre, année par année et étape par étape, les voyages de Molière (1).

Quel était son répertoire, en province? D'abord, très probablement, un grand nombre de pièces, sérieuses ou comiques, des auteurs à la mode. Nous savons que Molière joua *Nicomède* à Bordeaux; il dut posséder dans son répertoire d'autres pièces de Corneille, de Du Ryer, de Tristan, de Rotrou, de T. Corneille, etc. Évidemment, l'étude de toute cette production contemporaine donna à Molière un fond de connaissances dramatiques que rien n'eût remplacé. Pour avoir joué tous les auteurs de son temps, il fut rompu à leurs procédés d'intrigue et de style. Molière y ajouta de bonne heure des pièces de sa

(1) On signale sa présence : en 1647, à Toulouse, Albi, Carcassonne; en 1648, à Nantes; en 1649, à Toulouse et à Narbonne; en 1650, à Agen et à Pézenas... « En 1652, dit M. E. Rigal, Molière, devenu peu à peu le vrai chef de la troupe, est à Lyon et y fixe, peut-on dire, son quartier général. Pendant cinq à six ans, de 1652 à 1658, Molière, certes, ne s'interdira pas les excursions. On le trouvera plusieurs fois en Languedoc; on le trouvera à Vienne en Dauphiné, à Dijon, à Avignon, à Grenoble, voire à Bordeaux; mais c'est toujours à Lyon qu'il reviendra, et quand il quittera définitivement cette ville, ce sera pour rentrer à Paris, en faisant escale à Rouen. » Il faut signaler tout particulièrement les représentations données par la troupe de Molière pendant les sessions des États du Languedoc, à Pézenas (1650), à Carcassonne (1651), et de nouveau à Pézenas (1653). Cette même année, Molière retrouve son ancien condisciple du collège de Clermont, le prince de Conti. Celui-ci, charmé de Molière et de sa troupe, les fait venir à Montpellier en 1653, 1654 et 1655: puis encore à Pézenas en 1655 et 1657. — M. E. Rigal a donc raison de faire observer que la situation de Molière et de sa troupe ne doit pas être assimilée à celle des comédiens nomades de l'époque, et que Molière « était déjà une manière de personnage ». E. RIGAL, *Molière*, Paris, 1908, n° 36. Nous renverrons fréquemment à ces deux volumes, qui contiennent sur tous les points le dernier état de la question.

composition, soit de grands ouvrages tragiques (une *Thébaïde*?), soit des comédies imitées de l'Italie (comme *l'Étourdi* et *le Dépit amoureux*), soit des farces, genre dans lequel il excellait (1). Ainsi, sans qu'il nous soit possible d'insister sur le détail, Molière, entre 1646 et 1658, pendant douze ans, joue tout le répertoire contemporain, et s'exerce dans tous les genres.

Mais ce qu'il doit surtout à ce long séjour en province, c'est l'observation directe des mœurs et des caractères. Resté à Paris, Molière n'eût jamais trouvé l'occasion de contempler tant d'*originaux*. La province, moins soumise à l'étiquette, où la vie était plus simple et plus libre, où d'un lieu à un autre les types comme les costumes changeaient, offrait à Molière un champ d'observation dont il a su profiter. On nous le représente, chez le barbier de Pézenas, prêtant l'oreille aux conversations; ainsi dut-il s'instruire, partout où il s'arrêta. Son théâtre nous offrira des types plus *accentués*, d'un *relief* plus haut, que ne devaient l'être, à cette époque, les types parisiens. C'est la province qui non seulement lui a fourni Gorgibus et M. de Pourceaugnac, mais ce qu'il y a de plus vif dans un Chrysale, dans un M. Jourdain, et peut-être dans un *Tartufe*.

Molière à Paris 1658-1673). — Enfin Molière, en 1658, revient à Paris. Il rapporte avec lui deux comédies achevées, *l'Étourdi* et *le Dépit amoureux*, et une foule de *farces*. Le 24 octobre 1658, il est admis à donner, au Louvre, une représentation devant la cour; il joue *Nicomède* (comme acteur, il avait la prétention des rôles tragiques) (2), et *le Docteur amoureux*. La troupe fut jugée excellente dans le comique, et le roi donna à Molière la salle du Petit-Bour-

(1) Nous possédons deux de ces farces : *le Médecin volant* et *la Jalousie du Barbouillé;* on connaît les titres de quelques autres : *le Docteur amoureux* (joué devant la cour en 1658), *les Trois Docteurs rivaux*, *Gorgibus dans le sac*, *le Fagoteux*, etc. On y devine le sujet de quelques comédies futures.

(2) Le plus célèbre portrait de Molière, par Mignard, le représente dans le costume de César, de *la Mort de Pompée*. — A lire les *imitations* des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, placées dans *l'Impromptu de Versailles*, on peut croire que Molière, tragique, avait une diction simple et naturelle, au lieu de la *psalmodie* en usage chez les *grands comédiens*.

bon, dans les bâtiments mêmes du Louvre, avec le titre de *Troupe de Monsieur* et une pension. C'est au Petit-Bourbon que Molière fait jouer, en 1659, *les Précieuses ridicules*. Mais, l'année suivante, M. de Rataubon, architecte du roi, expulse Molière; on démolit le Petit-Bourbon, pour commencer les travaux de la colonnade du Louvre. Molière crut un instant, sans doute, que les pérégrinations de l'*Illustre Théâtre* allaient recommencer. Mais Monsieur lui permit de s'installer dans la salle du Palais-Royal, celle que Richelieu avait fait construire; c'est là que Molière donna toutes ses pièces, et qu'il mourut (1).

A partir de ce moment, il nous suffira de noter (l'histoire des pièces devant être faite à part) quelques événements essentiels de la biographie de Molière. — Il épouse, en 1662, Armande Béjart, dont la coquetterie semble l'avoir fait beaucoup souffrir (2). En 1664, il a un fils, dont le roi consent à être le parrain. Louis XIV, d'ailleurs, protège Molière contre ses ennemis, et l'appelle fréquemment à la cour, soit pour qu'il y joue quelque pièce de son répertoire, soit pour qu'il compose des divertissements de circonstance. Il convient d'apprécier à sa juste valeur cette protection du roi, qui, sans doute, a pu détourner Molière de travaux plus sérieux, en lui imposant de fabriquer des ouvrages hâtifs, dans le goût du jour, comme *Mélicerte*, *les Amants magnifiques*, etc.; mais qui, à ce prix, lui a rendu peut-être davantage. En effet, Molière, admis familièrement à la cour, a pu observer de près les originaux de *petits marquis* et de grands seigneurs qu'il met à la scène; et surtout, c'est fort de l'appui royal qu'il a pu railler impunément la noblesse du jour, non pas seulement pour ses ridicules extérieurs, mais pour ses vices (3).

La vie de Molière semble avoir été d'une activité dévo-

(1) Ne pas confondre cette salle avec le théâtre Montansier (actuellement *Palais-Royal*). Elle sert aujourd'hui aux séances de la Cour des Comptes; on y entre par le péristyle Montpensier, derrière le Théâtre-Français.

(2) Cf. LARROUMET, p. 119. Sur cette question, voir les très judicieuses observations de M. E. RIGAL, t. I, *Introduction*.

(3) Cf. LARROUMET, chap. V (*Molière et Louis XIV*), et surtout E. RIGAL (*passim*).

rante. Chef de troupe (et nous savons par ses confidences de *l'Impromptu* que c'était un rude métier), acteur toujours en scène, et auteur, il n'a pas un instant de repos. On est stupéfait qu'il ait pu, entre 1658 et 1673, composer plus de vingt ouvrages, dont plusieurs en cinq actes et en vers ! Il devait, comme l'en félicite Boileau, rimer avec une facilité singulière. A ce métier, il gagnait sans doute beaucoup d'argent. Il avait, dit-on, trente mille livres de rentes ; et l'inventaire dressé après sa mort révèle un confortable large et artistique. Son caractère était plutôt porté à la tristesse ; il fit rire, mais ne riait pas. Il était homme de cœur, charitable, « né avec les dernières dispositions à la tendresse » (Grimarest), tolérant, ami fidèle. De complexion délicate, porté à l'hypocondrie (nous dirions aujourd'hui neurasthénique), il fut presque toujours malade, et en voulut aux médecins de leur impuissance à le guérir. On sait comment il mourut : sur la scène, pendant la quatrième représentation du *Malade imaginaire*, il fut pris d'une convulsion et d'un crachement de sang ; on le transporta chez lui, où il expira dans la nuit. La maison où il est mort s'élevait au nº 40 de la rue de Richelieu. Comédien, Molière était excommunié ; pour obtenir qu'on l'ensevelît nuitamment en terre chrétienne, sa veuve dut aller se jeter aux pieds de Louis XIV (1).

Histoire de son théâtre (2). — Après les *farces* nombreuses, écrites pour le public de province et dont il nous reste deux échantillons : *la Jalousie du Barbouillé* et *le Médecin volant*, Molière donne à Lyon, en 1653 ou 1655, sa première grande comédie, *l'Étourdi*.

1653 ou 1655. **L'Étourdi ou les Contretemps.** — La pièce, en cinq actes et en vers, est imitée d'une comédie italienne de Nicolo Barbiéri, l'*Inavvertito* (*le Malavisé*), qui datait de 1629. Joué d'original à Lyon, *l'Étourdi* fut repris à Paris en 1658, avec un grand succès ; Molière y faisait merveille dans le rôle de Mascarille. — C'est plutôt une suite de scènes liées qu'une intrigue construite ; mais les situations y dépendent, dans une certaine mesure, des caractères. En effet, Lélie aime Célie, qui a été ven-

(1) Cf. Boileau, ép. VII.

(2) Pour cette histoire sommaire du théâtre de Molière, nous suivons l'édition des *Grands Écrivains* (Hachette), avec notices de E. Despois et P. Mesnard, et le *Molière* de M. E. Rigal.

due au vieillard Trufaldin par des bohémiens. Il faudrait à Lélie une assez forte somme d'argent pour délivrer Célie ; c'est à la trouver que s'emploie le génie de Mascarille, son valet, le fourbe des fourbes (*fourbum imperator*). Mais chaque fois que Mascarille a inventé quelque ruse infaillible, la maladresse et l'étourderie de Lélie la font échouer. Enfin, tout s'arrange au moyen d'une double reconnaissance, et Lélie épouse Célie. Le style de *l'Étourdi* est charmant, d'une vivacité parfois un peu négligée, mais plein de verve et toujours scénique.

1656. **Le Dépit amoureux**. — De nos jours, on représente cette pièce en deux actes. A l'origine, *le Dépit amoureux* était en cinq actes, imité d'une comédie italienne de Nicolo Secchi. La partie que l'on supprime depuis la fin du dix-huitième siècle est un imbroglio de la plus singulière invraisemblance. On ne conserve que les charmantes scènes de brouille et de réconciliation, entre Éraste et Lucile, Marinette et Gros-René. Molière devait souvent revenir à cette situation ; et combien de pièces de son théâtre pourraient avoir pour sous-titre : *le Dépit amoureux*, comme celles de Marivaux sont toutes plus ou moins des *surprises de l'amour*.

1659. **Les Précieuses ridicules** (1). — On appelait alors *farce* toute comédie en un acte écrite en prose. Aussi avons-nous un compte rendu de cette pièce, écrit en 1660 par Mlle des Jardins, sous ce titre : *Récit de la farce des Précieuses*. — C'est peut-être à Montpellier, où Chapelle et Bachaumont (voir leur *Voyage*) signalent la présence d'une coterie de « précieuses de campagne », que Molière observa les types qu'il a peints dans sa première comédie originale. Arrivé de la veille à Paris, et n'ayant pas encore ses entrées dans les salons, il n'aurait pu prendre sur le vif des modèles de la capitale. D'ailleurs, Mme de Rambouillet et ses amis applaudirent vivement la pièce de Molière. Cependant, on sait par Somaize qu'un *alcôviste de qualité* fit interdire la pièce pendant quinze jours. Nous n'avons pas à étudier ici ce petit chef-d'œuvre classique qui n'a jamais quitté le répertoire. C'était le vrai début de Molière ; il pouvait dire, à dater de 1659 : « Je n'ai plus qu'à regarder le monde »; et, du parterre, une voix lui criait : « Courage, Molière ! voilà la bonne comédie. »

1660. **Sganarelle**, farce en un acte et en vers, fondée sur un

(1) Cf. *les Précieuses ridicules*, édition Larroumet (Paris, Garnier, 1884), *Introduction* : et édition Paul Crouzet (Paris-Privat). Sur les intentions de Molière, cf. RIGAL, t. I, p. 1069.

quiproquo. C'est la première fois que paraît (pour se substituer à Mascarille) le type traditionnel de Sganarelle, trembleur, poltron, battu et content, que l'on retrouvera dans *l'École des maris*, *le Mariage forcé*, *Don Juan*, *l'Amour médecin* et *le Médecin malgré lui*.

1661. **Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux.** — La jalousie, ridicule dans la farce précédente, est ici présentée sous un aspect tragique. *Don Garcie* est une tentative malheureuse de Molière dans le genre de la « comédie héroïque » ; la pièce ne réussit pas. Elle est intéressante aujourd'hui parce que Molière en a tiré plusieurs passages qu'il a introduits, avec les variantes nécessitées par la différence des genres, dans *le Misanthrope* (1).

1661. **L'École des maris** fut, au contraire, un gros succès. Cette pièce, en trois actes et en vers, est imitée très librement des *Adelphes*, de Térence.

Mais Térence comparait l'éducation donnée à deux jeunes gens, Eschine et Ctésiphon, par un père trop sévère, Déméa, et un oncle trop indulgent, Micion. Chez Molière, nous sommes dans les traditions de la comédie italienne : Sganarelle et Ariste élèvent chacun une pupille; le premier tient Isabelle dans la plus dure contrainte, et se la voit enlever par le jeune Valère; Ariste est plein d'indulgence pour Léonor, gagne sa confiance, s'en fait aimer et l'épouse. La partie comique et même bouffonne est très développée. Le titre d'*école*, qui sera repris par tant d'auteurs dramatiques, signifie : pièce *où l'on s'instruit*, où l'on apprend comment il faut se conduire dans telle ou telle situation.

1661. **Les Fâcheux**, trois actes en vers, ont été composés par Molière pour le surintendant Fouquet. La pièce fut écrite et apprise en quinze jours, et jouée au château de Vaux le 17 août 1661, pendant les fêtes que Fouquet donnait au Roi et à la reine-mère. Louis XIV en fut charmé; il félicita Molière, et lui indiqua un nouveau type à introduire dans sa comédie, le grand veneur, M. de Soyecourt. Le 25 août, *les Fâcheux* furent joués à Fontainebleau devant la cour, avec le récit du *chasseur*. — C'est une comédie « à tiroirs » ; dans un cadre très large sont introduites un certain nombre de scènes, où apparaissent des types qui ne reviendront plus. Pas d'autre intrigue que celle-ci : Éraste, qui aime Orphise, a obtenu d'elle un rendez-

(1) Toutes les éditions classiques du *Misanthrope* donnent ces rapprochements. Mais il est bon que les élèves lisent *Don Garcie*, pour apprendre comment le vrai génie sait rentrer dans son naturel et se corriger lui-même.

vous : il est sans cesse retardé par des *fâcheux* (importuns), un duelliste, un joueur, deux bavardes précieuses, un chasseur, un pédant. Enfin Éraste peut rejoindre Orphise, et leur mariage est décidé. — Molière a dédié sa pièce au roi.

1662. **L'École des femmes.** — Voici le premier « grand ouvrage » de Molière, celui dont la nouveauté et l'importance furent si vivement senties qu'il y eut une *querelle* de *l'École des femmes*, comme une querelle du *Cid* et une querelle d'*Andromaque*. La pièce valut à Molière d'être inscrit sur l'état des pensions pour une somme de mille livres (1). — En apparence du moins, la pièce est plutôt d'intrigue que de caractères. Arnolphe a une jeune pupille, Agnès, qu'il veut épouser, et qu'il maintient dans l'ignorance et l'esclavage pour éviter qu'elle lui échappe. Cependant, un jeune homme, Horace, fait la cour à l'innocente Agnès ; il invente des stratagèmes pour attirer son attention et mériter son amour. Et c'est au malheureux Arnolphe lui-même, qu'il ne connaît point pour le tuteur d'Agnès, qu'Horace fait confidence de ses succès. Les précautions nouvelles prises par Arnolphe tournent contre lui, et tout aboutit au mariage d'Agnès et d'Horace. La pièce pourrait porter pour épigraphe ces mots de Figaro : « Voulez-vous donner de l'esprit à la plus sotte : enfermez-la. » Mais, dans cette intrigue, empruntée au conteur italien Straparole, et dont Scarron avait déjà tiré une *nouvelle*, Molière a su peindre des caractères et enfermer une philosophie. — Les attaques contre *l'École des femmes* étaient les unes *littéraires* (on accusait Molière de plagiat, de manquer aux règles d'Aristote, etc.), les autres, plus graves, *morales* (équivoques grossières, allusions impertinentes à la religion, etc.); Molière, pour répondre à ces critiques, commença par dédier sa pièce à Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans. Puis il composa une petite comédie de circonstance, afin d'instruire le procès de *l'École des femmes* devant le public, seul juge en ces matières.

1663. **La Critique de l'École des femmes.** — L'action de ce petit acte se passe dans le salon d'une femme d'esprit, Uranie. Paraissent des visiteurs, qui les uns attaquent Molière, les autres le défendent. Le marquis a trouvé la pièce du dernier détestable ; pourquoi ? c'est ce qu'il ne daigne pas expliquer. Le pédant Lysidas la juge mal faite, et la décompose en *protase*, *épitase* et *péripétie*. La prude Clymène rougit de son immoralité. Le poète

(1) Boileau, qui n'avait encore publié aucune de ses satires, adresse à Molière des *Stances sur l'École des femmes*, qui témoignent, dès cette époque, de la sûreté de son goût.

est défendu par Uranie, par sa cousine Élise, et surtout par le chevalier Dorante, qui représente Molière lui-même. — A l'œuvre de Molière, de Visé répondit par *Zélinde ou la Véritable Critique de l'École des femmes*, et Boursault par *le Portrait du peintre.*

1663. **L'Impromptu de Versailles** est un autre à-propos, joué à Versailles le 4 octobre de cette même année, et à Paris en novembre. — Molière se défend contre Visé, Boursault, et les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Dans cette petite pièce, il nous ouvre les coulisses de son théâtre ; nous l'y voyons comme directeur et comme acteur ; et autour de lui, tous ses artistes, sous leur vrai nom, avec leur caractère, s'agitent, discutent et, tout en répétant une pièce nouvelle, provoquent ses conseils, ou ses remontrances. *L'Impromptu* est précédé d'une dédicace au roi, en vers, qui est un portrait aussi hardi que piquant du marquis à la mode.

1664. **Le Mariage forcé** fut écrit pour la cour, et représenté avec des ballets dont Lulli composa la musique. Parmi les *danseurs* on voyait le duc de Saint-Aignan, le duc d'Enghien, le marquis de Villeroi, et Louis XIV. — Aujourd'hui, *le Mariage forcé* est toujours joué sans les ballets : on n'en apprécie que mieux la saveur comique, notamment dans les scènes où Sganarelle consulte les deux philosophes. Molière héritait ici de ce qu'il y a de plus sensé dans Rabelais.

1664. La même année, Molière écrit encore pour les fêtes données à la cour une comédie-ballet, **la Princesse d'Élide**.

1664. **Tartufe.** — Il faut résumer très brièvement ici l'histoire de *Tartufe*, sur laquelle on trouvera partout les détails les plus circonstanciés (1). *Tartufe* fut d'abord représenté le 12 mai 1664 à la cour, en trois actes ; la pièce était-elle complète sous cette première forme ou inachevée ? On ne sait. Cependant, à la demande d'Anne d'Autriche et de l'archevêque de Paris, le roi n'en permit pas la représentation publique ; et Molière allait en faire des lectures dans les salons : on jouait même *Tartufe* chez Monsieur et chez la Princesse Palatine. Le 5 août 1667, Molière est autorisé à jouer sa pièce : il y a apporté

(1) Voir, en particulier, les notices des éditions classiques (Hachette, Belin, Delagrave) : E. Rigal, I, 221 ; Brunetière, *Conférences de l'Odéon*, II, et *Études critiques* (I et IV) ; É. Faguet, *Propos de théâtre* : J. Lemaitre, *Impressions de théâtre* (*passim*) ; Doumic, *Études sur la littérature française*, 1re série Perrin ; Raoul Allier, *La Cabale des Dévots*, Hachette, 1902.

quelques changements (que nous connaissons avec une certaine précision par la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, écrite par un spectateur), et il compte sur un grand succès. Mais, le lendemain 6 août, le *Tartufe* est interdit par M. de Lamoignon, premier président du Parlement. Le roi était alors en Flandre. Molière lui adresse, par deux de ses comédiens, La Grange et La Thorillière, un placet, qui reste sans effet immédiat. C'est seulement le 5 février 1669 que *Tartufe* est définitivement autorisé. La pièce est de celles qui soulèvent les questions les plus délicates. Nous ne pouvons que renvoyer ici aux notices et aux dissertations innombrables dont *Tartufe* a été l'occasion.

1665. **Don Juan.** — Après la première interdiction de *Tartufe*, Molière fut obligé d'écrire à la hâte une pièce capable d'attirer le public. On jouait alors, chez les Comédiens italiens, à l'Hôtel de Bourgogne, au Marais, des imitations ou adaptations du *Don Juan* de Tirso de Molina ; le sujet faisait fureur. Molière eut donc, lui aussi, son *Don Juan*. Il traduisit assez singulièrement le titre de la comédie des Italiens, *Il Convitato di pietra* (*le Convié de pierre*) en *le Festin de pierre*. — Le *Don Juan* de Molière est la première de ses grandes pièces en cinq actes qui soit écrite en prose. Le public ne l'en accueillit pas moins avec faveur. Il applaudit particulièrement les passages qui lui rappelaient *Tartufe*, et surtout, au Ve acte, la tirade sur l'hypocrisie. Mais les ennemis de Molière furent scandalisés de la hardiesse de certaines scènes, et Molière dut faire des corrections. En 1677, Thomas Corneille mit en vers le *Don Juan* de Molière ; il en adoucit les passages scabreux ; et c'est sous cette forme que la pièce fut jouée jusqu'en 1840.

1665. **L'Amour médecin**, comédie-ballet, musique de Lulli, est une des premières pièces où Molière attaque et ridiculise les médecins. C'est une refonte du *Médecin volant*, farce que Molière avait composée en province. Quelques scènes sont de premier ordre ; et c'est de là que vient le proverbe : « Vous êtes orfèvre, monsieur Josse. »

1666. **Le Misanthrope**. — Il peut nous suffire d'indiquer à sa date le chef-d'œuvre de Molière, qui est étudié dans les classes sous tous les aspects.

La même année, **le Médecin malgré lui**. On prétend que Molière dut composer cette *farce* pour soutenir *le Misanthrope*, qui n'attirait pas le public. Mais la petite pièce n'accompagna la grande qu'à partir de la vingt-quatrième représentation. Ce dut être pour les spectateurs un singulier régal que de voir, dans

la même représentation, Molière jouer les *fureurs* d'Alceste et les *drôleries* de Sganarelle. — On sait, comme nous l'avons dit en parlant des fabliaux, que Molière a profité, pour son *Médecin malgré lui*, du *Vilain Mire* (le Paysan médecin).

1666-1667. Il faut grouper ici trois pièces écrites par Molière pour les fêtes données à la cour, du 2 décembre 1666 au 20 février 1667. Dans *le Ballet des Muses*, imaginé par Benserade, ballet qui se compose de treize *entrées*, et où l'on vit danser Louis XIV, Henriette d'Angleterre, Mlle de la Vallière et Mme de Montespan, Molière fut chargé de la troisième entrée, pour laquelle il fit *Mélicerte*, comédie-pastorale héroïque. — *Mélicerte* fut bientôt remplacée par *la Pastorale comique*; puis on ajouta une quatorzième entrée, où Molière plaça *le Sicilien ou l'Amour peintre*.

1668. **Amphitryon**. — Cette pièce est une imitation, et presque une adaptation en vers libres, de la comédie latine de Plaute. Déjà Rotrou en avait donné une version française dans *les Sosies* (1650). Molière a inventé le personnage de Cléanthis, la femme de Sosie, pour établir un parallélisme complet, et il a prêté plus de dignité à Alcmène.

La même année, **George Dandin** nous ramène à la farce, mais à une farce telle que seul pouvait l'écrire l'auteur du *Misanthrope*. Là il reprenait, pour la transformer en trois actes, la pochade intitulée *la Jalousie du Barbouillé*. *George Dandin* fut joué pendant les fêtes données à Versailles pour célébrer la conquête de la Franche-Comté.

Et toujours en 1668, Molière écrit une nouvelle pièce en cinq actes, mais en prose, un de ses chefs-d'œuvre, l'**Avare**, puisé à diverses sources, entre autres l'*Aulularia* de Plaute et *les Esprits* de Larivey.

1669. Pour la cour, qui séjournait à Chambord, Molière compose **Monsieur de Pourceaugnac**, comédie-ballet en trois actes, où les souvenirs de sa vie de province sont plus vifs qu'en aucune autre pièce. La satire des médecins y devient très mordante.

1670. C'est pour les fêtes de Saint-Germain que Molière donne au roi **les Amants magnifiques** (*magnifique* signifie généreux. Cf. Laurent le Magnifique), musique de Lulli. Puis, la cour se transporte de nouveau à Chambord, où Molière est appelé, et où il fait jouer **le Bourgeois gentilhomme**, comédie-ballet, avec musique de Lulli. Le divertissement turc, qui termine la pièce, était alors une sorte d'actualité ; la *turquerie* était à la mode,

et Molière obtint des renseignements exacts sûr les Turcs par Laurent d'Arvieux, qui revenait d'Orient (1).

1671. **Psyché**, autre « divertissement », tragédie-ballet représentée aux Tuileries, composée en collaboration avec Corneille, musique de Lulli ; Quinault a écrit les vers qui devaient être chantés.

1671. **Les Fourberies de Scapin**. — Cette comédie, en trois actes et en prose, est imitée du *Phormion* de Térence. Molière y revient aux valets italiens et y reprend encore une farce de son répertoire primitif : *Gorgibus dans le sac*, imitée d'une célèbre tabarinade.

1672. **La Comtesse d'Escarbagnas**. — Molière est chargé d'organiser des fêtes à Saint-Germain en l'honneur du mariage de Monsieur frère du roi. Il arrange une sorte de *Ballet des ballets*, où il intercale les intermèdes de *Psyché*, de *George Dandin*, de *la Pastorale comique*, du *Bourgeois gentilhomme*. Le tout est assez lâchement relié par une pastorale, aujourd'hui perdue. Enfin, y figuraient quelques scènes dialoguées, qui forment : *la Comtesse d'Escarbagnas*. Là encore, on peut retrouver quelques souvenirs des ridicules de province.

1672. **Les Femmes savantes**. — Molière a enfin le loisir de terminer et de faire représenter sur son théâtre une grande comédie en cinq actes et en vers, *les Femmes savantes*, qui sont comme un agrandissement des *Précieuses ridicules*. Inutile d'insister sur un ouvrage aussi classique.

1673. **Le Malade imaginaire**. — Cette comédie-ballet, composée à l'occasion du retour de Louis XIV vainqueur de la Hollande, ne fut pas représentée à la cour, mais sur le théâtre du Palais-Royal. Elle y obtint un grand succès. C'était la dernière satire de Molière contre les médecins. A la quatrième représentation, Molière fut frappé d'une attaque ; il put achever son rôle ; mais, transporté chez lui, il y mourut.

Molière, les règles et le public. — C'est dans *la Critique de l'École des femmes* que Molière nous donne, par la bouche de Dorante, son opinion sur les règles du théâtre. « Ce ne sont là, dit-il, que quelques observations que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on

(1) Sur la *turquerie* du *Bourgeois gentilhomme*, cf. l'édition de cette pièce publiée à la librairie Belin par M. A. Gasté ; et E. Rigal, t. II, p. 195.

prend à ces sortes de poèmes... Le même bon sens qui les a faites autrefois les fait aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote. » Pour lui, comme pour Racine, la grande règle, c'est de *plaire*. Mais à qui faut-il plaire ? A deux sortes de spectateurs, dont Molière se réclame à la fois : le *parterre* et la *cour*. Une comédie qui fait rire tout ensemble la cour et le parterre a « attrapé son but ». Molière défend le parterre contre les marquis turlupins, et la cour contre Lysidas et Trissotin. Ceux dont il répudie et récuse le jugement sont les pédants, les prudes, les précieux, les gens à la mode que nous appellerions aujourd'hui les *snobs*, bref tous ceux qui, au lieu de « se laisser aller aux choses qui les prennent par les entrailles », cherchent « des raisons pour s'empêcher d'avoir du plaisir » (1). — Molière a défini lui-même le genre de comédie qu'il a pratiqué, même dans ses farces en apparence les plus excentriques : « Lorsque vous peignez des hommes, il faut *peindre d'après nature*. On veut que ces portraits ressemblent, et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle... C'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens. » Dégagée de la comparaison un peu injuste et trop *personnelle* avec la tragédie, cette définition est excellente.

L'action dans les comédies de Molière. — Molière, au point de vue de l'intrigue, est l'élève des Italiens. Il sait construire une pièce avec une remarquable aisance, en faisant sortir les incidents les uns des autres, en donnant aux entrées et aux sorties de ses acteurs les motifs à la fois les plus imprévus et les plus propres à piquer notre curiosité. On ne saurait accepter sur ce point les reproches que lui adressent certains critiques ; rien n'est plus amusant qu'une intrigue de Molière. Mais il faut bien remarquer que Molière, dans les pièces de caractère, ne s'attache guère à l'intrigue pour elle-même, et qu'il la subordonne presque entièrement à l'étude psychologique. Son objet est de placer ses personnages principaux dans une série de situations, qui solliciteront successivement toutes les

(1) Cf. F. Hémon, *Cours de littérature, Molière*, p. 39.

parties de leur caractère. Ainsi, il nous montrera la misanthropie d'Alceste aux prises avec l'amitié fidèle et la douce philosophie de Philinte, avec la fatuité d'Oronte, avec la coquetterie de Célimène, avec l'étourderie de son valet, etc. Il nous présentera Philaminte, la femme savante, comme maîtresse de maison, comme épouse, comme mère, comme admiratrice de Trissotin et de Vadius. Harpagon sera successivement et alternativement le père de famille, l'usurier, le vieillard amoureux. Supposez un corps composé que l'on soumet, en chimie, à une série de *réactifs* pour en séparer tous les éléments simples. — Aussi, cette opération terminée, et lorsque Molière est bien sûr d'avoir décomposé suffisamment son personnage, brusque-t-il le dénouement. Il accepte avec une réelle indifférence, la plupart du temps, les dénouements à l'italienne, les reconnaissances suivies de mariage, dans *l'École des femmes*, *l'Avare*, *les Fourberies de Scapin*. La conclusion des *Femmes savantes* est celle d'un vaudeville ; le châtiment de *Tartufe* est peu vraisemblable ; *le Bourgeois gentilhomme* et *le Malade imaginaire* sombrent dans la bouffonnerie. — Mais il faut savoir distinguer le dénouement scénique du dénouement réel : celui-ci est toujours indiqué de la façon la plus nette ; et il est à l'adresse des spectateurs raisonnables et réfléchis. Le vrai dénouement du *Bourgeois gentilhomme*, c'est que M. Jourdain est devenu fou ; celui des *Femmes savantes*, c'est que Chrysale est incapable de résister, et que le pédantisme féminin désorganise la famille, car Armande en reste la victime ; celui du *Malade imaginaire*, c'est que Argante est moralement incurable ; celui de l'*Avare* n'est pas dans la reconnaissance de Thomas d'Alburci et de ses enfants, mais dans le mot d'Harpagon : « Allons revoir ma chère cassette ! » Une seule pièce, le chef-d'œuvre, se passe de dénouement artificiel, c'est *le Misanthrope* : aussi est-ce le type achevé d'une action telle que la concevait Molière ; c'est sa « pièce des connaisseurs ». Quand, au lieu de s'attacher aux ridicules superficiels et éphémères, on creuse très avant dans les vices ou dans les travers d'un homme, on est bien obligé de le laisser au dénouement tel qu'il était à la première scène : la situation a changé, les caractères sont restés immuables.

Les caractères. Molière observateur de son temps et de l'homme. — Quels sont les personnages que Molière a fait agir dans ces pièces si largement construites? Molière lui-même nous dit qu'il *peint d'après nature*; on l'avait surnommé le *Contemplateur*. En effet, la première qualité de Molière, c'est qu'il donne l'impression de la vérité, tout en grossissant et en poussant parfois jusqu'à la caricature les traits que lui a fournis le réel. Là est un des mystères de son génie. On ne saurait être à la fois si naturel et si théâtral. Les moindres de ses personnages sont vivants; un valet qui apporte une lettre comme Dubois dans *le Misanthrope*, ou le pauvre de *Don Juan*, ou l'apothicaire du *Malade imaginaire*, ou M. Loyal dans *Tartufe*, n'ont pas en leur genre moins de relief que les premiers rôles. Ce don de vie intense, Molière le possède au même degré que Shakespeare. — Quand Molière étudie à fond un travers ou un vice, il se préoccupe avant tout de placer l'individu, en qui il incarne ce vice, dans le milieu social le plus propre à l'expliquer, à le faire ressortir, et à suggérer des réflexions morales. Voilà pourquoi la plupart des grandes comédies de Molière ont pour cadre général l'intérieur d'une famille bourgeoise. En effet, qu'un vieux garçon thésaurise et meure de faim sur une paillasse bourrée d'écus, ou qu'il se croie grand seigneur et se ruine par vanité, ou qu'il se drogue du matin au soir et vive entre son médecin et son apothicaire, qu'est-ce cela peut nous faire? ou, du moins, quelles conséquences ces travers et ces vices ont-ils pour la société? De même, une vieille fille comme Bélise ouvrirait son salon à tous les Trissotins du jour, et, pour l'amour du grec, embrasserait tous les Vadius de Paris, que nous importe? Mais Harpagon, M. Jourdain, Argante, sont pères de famille. En satisfaisant leur folie, ils font le malheur de ceux qui les entourent. Mais Philaminte est épouse et mère; son ridicule la rend égoïste et aveugle; Chrysale en souffre, Henriette est menacée, Armande est déjà sacrifiée. On conçoit toute l'intensité que prend un travers ainsi placé; il provoque des résistances et des réactions; il détermine d'autres travers ou vices contradictoires, la prodigalité, l'étourderie, l'impertinence, la faiblesse, la vulgarité... C'est la vie

Molière ne se contente pas de *situer* les caractères ; il les compose d'éléments assez nombreux pour que, en eux-mêmes, ils aient la complexité de la nature et restent parfois énigmatiques comme elle. Voyez cet Harpagon, ce vieux ladre, qui refuse le nécessaire à ses enfants, et qui va, la nuit, dérober l'avoine de ses chevaux : il veut se remarier. Au premier abord, c'est chose absurde et contradictoire. Non ; c'est une lubie qui fera ressortir davantage son avarice, car cet amour disproportionné n'a, pas plus que ses devoirs de père, le moindre effet sur sa passion réelle. — Voyez Alceste, l'homme vertueux et intraitable, enragé contre les vices du temps, qui aime-t-il ? Célimène, la coquette. Et comment expliquer qu'étant si franc et si estimable, il soit en même temps ridicule ? — Et Tartufe ? qu'est-il au juste ? dans quelle mesure est-ce un dévot criminellement sincère, qui interprète en faveur de ses passions les préceptes mêmes de la religion, ou un hypocrite qui se pare faussement de croyances respectables ? Bien fin qui le dira jamais. Et bien vain qui croit débrouiller le mystère. Tartufe est un mélange singulier de fanatisme et d'*imposture*, comme Alceste de vertu et d'orgueil, comme Philaminte de stoïcisme admirable et de sotte vanité féminine, etc. C'est la vie.

Le tragique dans Molière.— Et, comme c'est la vie, c'est au fond beaucoup plus triste que risible. Musset a excellemment défini : *Cette mâle gaîté si triste et si profonde, Que lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer*. Il n'est pas une grande comédie de Molière, *l'École des femmes*, *le Misanthrope*, *l'Avare*, *les Femmes savantes*, et certaines farces, comme *le Bourgeois gentilhomme* et *le Malade imaginaire*, qui ne contiennent, en puissance, un véritable drame. Un tuteur bafoué, loyalement amoureux d'une « petite peste » ; un brave homme comme Alceste, jouet d'une coquette ; un père, Harpagon, détesté par ses enfants ; un M. Jourdain ou un Argante sacrifiant leur famille à leur folie : voilà des situations assez peu comiques en elles-mêmes. Et Molière n'esquive pas, comme on le dit parfois à tort, les scènes sérieuses. Quel pathétique dans les explications d'Alceste et de Célimène ! Quel frisson passe

dans la salle, quand au vieil Harpagon, qui maudit son fils, le fils répond : « Je n'ai que faire de vos dons ! » Et l'on éprouve je ne sais quelle « terreur bourgeoise » quand, Argante contrefaisant le mort, Béline entonne son cynique couplet de triomphe. Mais si Molière sent et nous fait sentir les profondeurs tragiques de ses sujets, il ne s'y arrête jamais longuement; il dissipe très vite l'impression sérieuse, à laquelle il semble qu'il ait cédé malgré lui, par la force même des choses. Entre Alceste et Célimène qui se fâchent, apparaissent inopinément ou l'envoyé des maréchaux, ou le valet Dubois ; l'arrivée subite de La Flèche tenant la cassette, après la scène de la malédiction, nous fait rentrer brusquement dans l'intrigue ; la « résurrection » d'Argante et la fuite de Béline nous ramènent à la farce. Et l'ensemble de la pièce nous emporte d'un irrésistible entrain dans le rire et dans la gaîté. — Molière est un contemplateur qui d'abord devait s'attrister devant la vie, comme le prouvent ses grands yeux mélancoliques et ses sourcils froncés ; et son premier mouvement, sa *tentation*, c'était le drame ; mais disposé d'abord à « prendre les choses au tragique », la réflexion les lui montre bientôt comme des « folies ». Qui donc a dit : « Le monde est une tragédie pour celui qui sent, et une comédie pour celui qui pense ? »

La morale dans Molière. — On a accusé Molière d'être immoral. Parmi les opinions les plus défavorables, il faut rappeler celle de Bossuet (*Maximes sur la comédie*), de Fénelon et de J.-J. Rousseau. Bossuet écrit : « Il a fait voir à notre siècle le fruit qu'on peut espérer de la morale du théâtre, qui n'attaque que le ridicule du monde, en lui laissant cependant toute sa corruption. » Fénelon et Jean-Jacques l'accusent tous deux, à peu près dans les mêmes termes, « d'avoir donné un tour agréable au vice et une austérité ridicule à la vertu ».

1° Dans cette discussion, il faut tout d'abord « poser la question », et se demander : *Quel est le genre de morale qu'on peut exiger du théâtre?* S'il s'agit de comédies d'intrigue ou de farces, il suffit que le divertissement soit « honnête » et fasse rire sans offenser les mœurs. Sitôt

au contraire qu'une comédie contient une peinture de la société et de la vie, il semble que l'auteur soit obligé de prendre parti pour la vertu contre le vice ? Mais réfléchissez à ceci : c'est que si l'auteur crée des caractères artificiels, tout d'une pièce, et s'il les place dans une action factice où, de par sa volonté propre, il les conduit à la récompense ou au châtiment, les spectateurs intelligents sentiront bien que cette morale est contraire à celle de la vie. La comédie ne peut être morale que par la vérité des caractères. Choisir des situations qui ne soient pas immorales en elles-mêmes, mais placer les personnages, avec la faiblesse ou les vertus humaines, au milieu des tentations réelles de l'existence ; montrer que ceux qui cèdent au vice, à la passion, à l'orgueil, à la vanité sous toutes ses formes, *en subissent toujours, tôt ou tard, les funestes conséquences*, et que ceux qui résistent aux mauvais penchants ont toujours, même peu fortunés, la satisfaction supérieure de leur conscience et l'estime forcée du monde : voilà à quoi peut se réduire la *morale de la comédie*. Évidemment, ce n'est pas la grande morale chrétienne ; mais si elle lui est très inférieure, elle ne lui est pas opposée.

2° *Est-ce ainsi que fait Molière ?* Presque toujours, oui. Les égoïstes et les vicieux, chez Molière, sont punis par le mépris des honnêtes gens, et souvent par l'insuccès personnel : ainsi Sganarelle, Arnolphe, Tartufe. D'autres, qui paraissent réussir au dénouement, son châtiés par l'abandon des leurs, ou par les conséquences prévues de leur folie : ainsi Harpagon, M. Jourdain, Argante, Armande. — Mais on reproche à Molière de ridiculiser l'autorité des pères, des tuteurs et des maris ? A ce reproche on peut répondre : que Molière ne prend point parti pour Cléante, le fils impertinent, contre Harpagon, ni pour Agnès contre Arnolphe, ni pour Angélique contre George Dandin. Mais il avertit tous ceux qui détiennent l'autorité que son mauvais usage peut avoir de funestes conséquences. Où donc serait la leçon pour Arnolphe, si le manège d'Agnès ne réussissait pas ? — Autre objection : Molière représente des scélérats ou des vicieux de grande envergure, et jette le ridicule sur les

honnêtes gens : ainsi Tartufe a de l'allure, et c'est Orgon qui est un pauvre homme ; le petit marquis de *George Dandin* est spirituel et avisé, et Dandin est un sot ; Célimène se tire d'affaire par des mensonges et des révérences, et Alceste est dupé, etc. Donc, il a *ridiculisé* les honnêtes gens. C'est un fait. Mais, selon l'observation très judicieuse de M. Faguet, Molière a eu raison. Seuls, les honnêtes gens ridicules, c'est-à-dire qui se sont laissé, par faiblesse ou par vanité, abuser par les coquins, sont susceptibles de recevoir une leçon et d'en profiter. Le poète comique les avertit. Il avertit les Orgons, les vrais dévots, qu'il y a des Tartufes, et les Philamintes qu'il y a des Trissotins ; il prévient les George Dandins du danger de la mésalliance ; et, dussent-ils souffrir d'abord de la leçon, il tente de prévenir les Alcestes contre les Célimènes (1). — Enfin, on dit, non sans raison, que Molière soutient et défend la *nature* contre tous ceux qui prétendent la déformer ou l'enchaîner. Il serait, en ce sens, un disciple de Rabelais et de Montaigne. Sans doute ; mais il faut s'entendre sur le mot *nature*, précisément à cause des rapprochements dangereux et inexacts auxquels il peut donner lieu entre Molière et ses prédécesseurs ou successeurs. Cette nature, c'est la nature raisonnable et disciplinée ; Molière n'a jamais prêché en faveur des instincts ni de la liberté complète ; il est, a-t-on dit, un « législateur des bienséances du monde » ; il considère toujours l'homme en société, solidaire de ses semblables, obligé de régler sa conduite et ses mœurs selon les devoirs de son état. Faut-il aller jusqu'à parler de sa *philosophie* ? Le mot est peut-être bien ambitieux ; car les principes de cette philosophie, quand on les énonce, sont singulièrement identiques aux lois essentielles de la comédie, et paraissent avoir été communs à tous ceux qui, écrivant pour faire rire le public, ont été d'indulgents censeurs ou de sceptiques interprètes de la vie.

Nous avons défendu, ou plutôt expliqué de notre mieux la morale de Molière. Est-ce à dire qu'aucune objection ne subsiste contre lui ? Évidemment, si. Il veut plaire, et

(1) Pour la question d'Alceste, cf. chapitre sur J.-J. Rousseau.

ne plaît pas toujours par d'excellents moyens ; il flatte certains préjugés et certains instincts; il mêle aux nobles et grands sujets des plaisanteries parfois risquées (1). J'ai beau croire très sincèrement à la pureté de ses intentions, je ne pense pas qu'il soit prudent de traiter *sur la scène* la question de l'hypocrisie. Et j'ai beau me dire qu'il veut donner aux pères et aux maris de salutaires leçons, je crains tout de même qu'il n'ait ridiculisé, pour les sots, le mariage et la paternité : et il y a bien des sots dans une salle de théâtre. Mais, là encore, il faut lui accorder de larges circonstances atténuantes, quand on le compare à ses prédécesseurs et à ses contemporains, pourquoi ne pas dire même à quelques-uns de ses successeurs. Si bien que, pour un Français raisonnable, la *morale de Molière* est saine, à la condition de n'y chercher que ce qu'il y a mis.

Le style de Molière. — C'est un style de *théâtre*. Aussi a-t-il, à diverses époques, provoqué les critiques soit des puristes, comme La Bruyère, soit d'écrivains peu habitués au théâtre, comme Fénelon. Le premier dit : « Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et le barbarisme, et d'écrire purement. » Et Fénelon : « ... En pensant bien, il parle souvent mal ; il se sert des phrases les plus forcées et les moins naturelles. Térence dit en quatre mots, avec la plus élégante simplicité ce que celui-ci ne dit qu'avec une multitude de métaphores qui approchent du galimatias. J'aime bien mieux sa prose que ses vers... Mais en général il me paraît, jusque dans sa prose, ne parler point assez simplement pour exprimer toutes les passions. » Ces reproches faciles à expliquer *relativement*, que valent-ils en eux-mêmes ? Il faut avouer que Molière écrit très vite, soit en vers, soit en prose ; de là, surtout en vers, quelques passages pénibles, quelques *figures* pas assez cohérentes, quelques traces de galimatias. Mais, d'autre part, il faut toujours se rappeler que Molière a le génie dramatique si objectif, qu'il écrit chaque rôle sous la dictée de son personnage. Les marquis et les jeunes élégants parlent naturellement le langage alambiqué, un peu pré-

(1) Cf. E. Rigal, t. I, p. 181.

cieux, des gens à la mode, et c'est une sorte de *jargon* que Molière ne prend pas à son compte. Les gros bourgeois, comme Chrysale, M. Jourdain, Mme Jourdain, M. Josse, M. Dimanche, parlent la bonne, simple et drue langue française, celle du Palais et des boutiques. Et les servantes s'expriment sans façon, tantôt avec les proverbes des Halles, et tantôt avec l'accent de leur province. Les gens de métiers usent des métaphores et des locutions de leur état. Molière est un de ceux qui a senti le premier combien la *condition* façonne et déforme à la longue l'individu. Comparez le *style* du maître de danse, du maître de philosophie, du maître d'armes, dans *le Bourgeois gentilhomme* ; étudiez celui de Tartufe et celui de M. Jourdain, vous serez convaincu que, bien avant Diderot, Molière a *fait parler les conditions*. En un mot, Molière n'a pas un style, il a autant de styles que de personnages différents; en quoi il est infiniment supérieur à Regnard, à Marivaux, à Beaumarchais et à Dumas fils. Jamais Molière ne fait d'esprit. Les naïfs et les imbéciles restent chez lui tout ce qu'ils sont. Et vous vous rappelez la réponse de Dorante (*Critique de l'École des femmes*) au marquis turlupin, qui se moque d'une sottise d'Arnolphe : « L'auteur n'a pas mis cela pour être de soi un bon mot, mais comme une chose qui caractérise l'homme. »

IV. — Après Molière.

Après Molière, il suffit de citer deux écrivains comiques (puisque nous rattachons Dancourt et Regnard au dix-huitième siècle) :

Boursault (1638-1701) a déjà été nommé pour la part qu'il prit assez naïvement aux querelles suscitées contre Racine et Molière. Il fut également l'ennemi de Boileau. De ses comédies assez nombreuses, on peut retenir *le Mercure galant* (1683), *Ésope à la ville* (1690), *Ésope à la cour* (1701). — *Le Mercure galant* se joue encore quelquefois. C'est une agréable pièce à tiroirs, dont quelques scènes, *les Bavardes, La Rissole et Merlin*, sont citées dans tous les *Morceaux choisis*. Le style de Boursault est facile, agréable et n'a pas beaucoup vieilli.

Baron (1653-1729), célèbre acteur de la troupe de Molière, passa, après sa mort, à l'Hôtel de Bourgogne. Comme auteur, il a obtenu des succès. Sa meilleure comédie, en prose, qui forme la transition entre Molière et Dancourt, est *l'Homme à bonnes fortunes* (1686) : Moncade, sorte de Don Juan nouveau, est, avant le *Chevalier à la mode*, un type significatif.

Constitution de la Comédie-Française (1680). — Molière mort, la troupe, dont sa veuve avait pris la direction avec le comédien La Grange, fut forcée de quitter la salle du Palais-Royal, dont s'emparait Lulli (mai 1673). Elle s'installa rue Guénégaud ; la troupe du Marais vint la rejoindre et fusionna avec elle. Enfin, le 23 juin 1680, une ordonnance du Roi réunissait aux comédiens de la rue Guénégaud ceux de l'Hôtel de Bourgogne. La *Comédie-Française* était fondée ; elle devait, à travers de nombreuses vicissitudes et de fréquents déplacements, subsister jusqu'à nos jours, et conserver le dépôt des grandes traditions scéniques. — Quant à la veuve de Molière, elle s'était remariée en 1677, avec le comédien Guérin d'Estriché.

BIBLIOGRAPHIE

Molière, Édition des grands écrivains de la France, Hachette, 10 vol., 1873-86.

Théatre choisi de *Molière* ; édition Lanson (Hachette), M. Albert (Colin), etc.

P. Lacroix, *Bibliographie moliéresque*. Lemerre, 1875.

Larroumet, *Molière, l'homme et le comédien*. Hachette, 1887.

E. Rigal, *Molière*, 2 vol., Hachette, 1908.

G. Lafenestre, *Molière* (Collection des grands écrivains français), Hachette, 1909.

F. Hémon, *Cours de littérature, Molière*. Delagrave.

CHAPITRE XI

LA FONTAINE ET LA FABLE

Sommaire : 1° Depuis le moyen âge, on n'a pas cessé de composer des Fables. Au dix-septième siècle, avant La Fontaine, il en paraît plusieurs recueils.

2° *La Fontaine* (1621-1695) mène une vie nonchalante de rêveur et d'épicurien. Il publie d'abord des *Contes ;* puis, en 1668, six livres de *Fables*, dédiées au Dauphin ; en 1678-79, cinq autres livres; en 1694, le douzième. — Génie indépendant, à la fois lyrique et dramatique, il trouve dans la fable le cadre qui lui convient. Il renouvelle le genre et se l'approprie ; il en fait une petite *comédie ;* il connaît les animaux, et les peint, non en naturaliste, mais selon la tradition populaire. — Par l'ampleur et la variété de ses peintures, par la naïveté et la richesse de son style, La Fontaine est « notre Homère ». — Sa morale n'est pas didactique; elle constate, et elle nous avertit. — Écrivain, La Fontaine est classique, mais avec plus de liberté et de *gauloiserie* que ses contemporains.

3° Après La Fontaine, on continue à écrire des Fables : *Furetière*, *Boursault*, etc.

I. — La fable, du moyen âge à La Fontaine.

Nous avons vu combien la fable était populaire au moyen âge. Le seizième siècle en fit un genre plutôt savant. D'exactes traductions latines d'Ésope, en particulier celle de Laurentius Valla, en Italie, — la publication du vrai texte de Phèdre par Pierre Pithou, — déterminèrent les humanistes à composer des fables littéraires. Parmi les fabulistes de la Renaissance française, il faut nommer : Gilles Corrozet, qui donna, en 1542, les *Fables du très ancien Ésope phrygien*, dédiées au Dauphin (La Fontaine s'est-il souvenu de cette dédicace, quand il a dédié les siennes au fils de Louis XIV ?), — Guillaume

Haudent, qui publie, en 1547, *Trois cent soixante-six apologues d'Ésope*, — Guillaume Guéroult, auteur du *premier Livre des emblèmes* (1550) où sont intercalées vingt-sept fables. De Haudent et de Guéroult, on a, sous des titres différents, des versions du sujet traité par La Fontaine dans *les Animaux malades de la peste* ; et la beauté de l'apologue de La Fontaine ne peut faire oublier quelques traits excellents de ses prédécesseurs (1). — En dehors des fabulistes proprement dits, on doit citer la charmante fable insérée par Marot dans son *Épître à Lyon Jamet* (1526) ; quand La Fontaine écrira *le Lion et le Rat*, il restera, cette fois, au-dessous de son modèle. — Enfin, en prose, Rabelais a donné, dans le prologue du *Quart livre*, un développement très pittoresque de la fable *le Bûcheron et Mercure* ; — de Bonaventure des Périers, on cite *le Savetier Blondeau* (*le Savetier et le Financier*), et *la Laitière* ; — de Philippe de Commines, *l'Ours et les Deux Compagnons*.

Au dix-septième siècle : — Mathurin Régnier insère, dans la satire III, *le Mulet, le Loup et la Lionne* (sujet traité par La Fontaine : *le Renard, le Loup et le Cheval*) ; — les recueils de Pierre Boissat (1633), et de Audin (1648) ; — et surtout la traduction latine d'Ésope par Meslier (1629) : dans ce dernier ouvrage, on trouve de jolis traits descriptifs. « Cela sonne déjà, par moments, comme du La Fontaine ; les procédés sont les mêmes ; et, peut-être, devrions-nous tenir de ces ressemblances plus de compte, l'*Ésope* de Meslier ayant certainement été livre classique dans ce collège de Reims où notre grand fabuliste fit nonchalamment ses études (2). »

Il faut également marquer ici l'apparition, en 1644, du *Livre des lumières, ou la Conduite des rois, composé par le sage Pilpay*. C'était une traduction, plus ou moins libre, par Gaulmier, du célèbre recueil de contes orientaux, *Calila et Dimna*, déjà exploité au moyen âge par les prédicateurs et par les auteurs de fabliaux.

(1) Sur ces fabulistes, voir F. Godefroy, *Morceaux choisis du seizième siècle* ; et L. Levrault, *la Fable* (*Évolution du genre*). Paris, Delaplane.

(2) Levrault, *la Fable*, p. 69.

II. — La Fontaine (1621-1695).

Vie. — Enfance et jeunesse. — Jean de La Fontaine est né à Château-Thierry, le 8 juillet 1621, dans une maison qui existe encore et qui a été transformée en une sorte de musée. Son père, Charles de La Fontaine, était maître des eaux et forêts, capitaine des chasses, et fils lui-même d'un marchand drapier. Jean fit, avec son père, et bientôt tout seul, beaucoup de promenades en forêts, et lut à tort et à travers dans la riche bibliothèque de son grand-père. Mais c'est, croyons-nous, une erreur de se le représenter comme un écolier vagabond. Un *humaniste* aussi profond, aussi sûr de lui, a dû faire, dès l'enfance, de fortes études latines. La *légende* s'est formée de bonne heure autour de La Fontaine; et tous les paresseux, tous les ignorants qui se croient du génie, ont transformé en un inconscient un des écrivains les plus réfléchis et les plus savants de notre langue.

Séjour à Château-Thierry. — Sous l'influence d'une lecture, La Fontaine se crut la vocation ecclésiastique ; et à l'âge de dix-neuf ans il entra à l'Oratoire, où il resta un peu plus d'un an. Puis il se fit recevoir avocat ; et, en 1644, on le retrouve à Château-Thierry, d'où il ne bougera pendant près de dix ans que pour faire quelques voyages à Reims et à Paris. C'est là, qu'à l'âge de vingt-sept ans il se laissa marier avec Mlle Marie Héricart, fille du lieutenant criminel de la Ferté-Milon. Sa femme n'avait point, paraît-il, ces qualités d'ordre et de jugement qui eussent balancé les défauts de La Fontaine ; elle préférait le bel esprit et les romans au ménage ; et ce mari rêveur et négligent aimait les maisons bien tenues. Aussi vécut-il plutôt chez les autres. En même temps, La Fontaine avait hérité de la charge de son père, dont il resta titulaire jusqu'en 1672, et qu'il remplit fort mal. A cette époque, en effet, il accumulait, par la rêverie et par la lecture, le *fonds* qu'il devait exploiter bientôt, dans ses *Contes* et dans ses *Fables*. L'amitié si profitable du savant et charmant Maucroix, qui l'attirait souvent à Reims, lui donnait de plus

en plus le goût des anciens et des Italiens. Il dut alors composer beaucoup de petits vers, pour les sociétés provinciales, où sa facilité d'humeur lui faisait déjà pardonner ses distractions ; mais la traduction de l'*Eunuque* de Térence, qu'il publia en 1654, marque son véritable début dans les lettres, et trahit en lui l'humaniste appliqué.

S'il commençait à s'acquérir une réputation de poète, La Fontaine délaissait de plus en plus ses affaires qui étaient fort embrouillées. Il arrive souvent à ceux qui ont horreur de la chicane d'être condamnés à vivre dans les procès, juste conséquence d'une négligence initiale : c'était le cas de cet homme absorbé par son génie dominateur. Sans doute, il ne faut pas voir en lui un grand enfant naïf ; mais s'il y avait du parti pris dans son attitude de distrait, c'est qu'il était obligé de *choisir* entre la vie pratique et la vie du poète. Or, c'est pour échapper définitivement aux tracas qui venaient le relancer chez lui, qu'il accepta, en 1657, de se laisser présenter au surintendant Fouquet, par son oncle Jannart.

Séjour chez Fouquet. — De 1657 à 1661, La Fontaine vécut chez Fouquet, à Saint-Mandé ou à Vaux. Il lui avait dédié, en 1657, son poème d'*Adonis* ; le surintendant lui fit une pension, en échange de laquelle il ne lui demandait, tous les trimestres, que quelques vers. De cette époque datent un certain nombre de petites pièces, odes, ballades, madrigaux, où La Fontaine rencontre parfois d'heureux détails. Le séjour chez Fouquet lui fit connaître la société du temps : Mme de Sévigné, Mlle de Scudéry, Desmarets, Conrart, Chapelain, et en général les poètes que Boileau allait bientôt ridiculiser. Mais aussi il assista, en 1661, à ces fêtes fameuses où furent représentés *l'École des maris* et *les Fâcheux* par la troupe de Molière ; et il témoigne, à ce propos, dans une lettre à Maucroix, d'un enthousiasme de connaisseur.

A Paris. — Les Contes. — La chute de Fouquet (auquel il resta plus fidèle qu'on ne l'aurait attendu d'un caractère aussi faible que le sien) le troubla dans cette quiétude. Jannart ayant été exilé en Limousin, La Fontaine fit le voyage avec lui. Nous le savons par les lettres charmantes qu'il adressa à sa femme. — A son retour, il est protégé par la

duchesse de Bouillon (Marie Mancini), qui habitait tantôt Château-Thierry, tantôt Paris. L'hôtel de Bouillon était un centre d'indépendance littéraire et de *libertinage*; c'est là qu'en 1677 devait s'organiser la cabale contre la *Phèdre* de Racine. On éprouve quelque ennui à voir La Fontaine hébergé et pensionné par la protectrice de Pradon. En même temps, il fréquentait chez la duchesse douairière d'Orléans, veuve de Gaston, au Luxembourg, autre centre de littérature déjà démodée, et d'opposition. Rien ne prouve mieux l'originalité du génie de La Fontaine, qui se forme en dehors du groupe classique, qui prend au *genre Louis XIII*, et par là au vieux fonds français, des éléments déjà négligés, et qui s'en enrichit; mais qui, en même temps, admire Molière, se lie avec Boileau et Racine, et, peu à peu, s'assimile en leur compagnie le meilleur du classicisme.

Cependant, en 1664, La Fontaine avait publié son premier recueil de *Contes*, sous ce titre : *Nouvelles en vers tirées de l'Arioste et de Boccace*; — en 1665, il en donne une seconde série. — En 1668, paraissent les six premiers livres des *Fables*, dédiés à Mgr le Dauphin. La Fontaine espérait, par cette dédicace, se concilier la faveur de Louis XIV, qui ne l'aimait point, et ne l'aima jamais. En 1669, c'est *Psyché*, poème mêlé de prose. En 1671, un troisième recueil de *Contes*.

Chez Mme de la Sablière. — L'Académie. — L'année 1672 marque une date importante dans la vie de La Fontaine : Mme de la Sablière, femme d'un riche financier, lui offre l'hospitalité. La Fontaine devait rester vingt ans chez elle. Lorsque Mme de la Sablière se retira aux Incurables (1683), elle laissa au fabuliste un appartement dans son hôtel de la rue Saint-Honoré, d'où La Fontaine ne sortit qu'en 1693, à la mort de sa bienfaitrice, pour aller habiter chez Mme d'Hervart. C'est chez Mme de la Sablière qu'il composa et publia, en 1678 et 1679 son deuxième recueil de *Fables* (liv. VII à XI), dédié à Mme de Montespan, dont il connaissait déjà la sœur aînée, Mme de Thianges. Mais la publication de nouveaux *Contes*, en 1675, l'avait encore compromis dans l'esprit de Louis XIV. Et lorsqu'il fut élu, en 1683, à l'Académie fran-

çaise, le roi refusa de ratifier son élection, jusqu'à ce que celle de Boileau, l'année suivante, lui ait paru une compensation suffisante. On sait que l'abbé de la Chambre, chargé de répondre au discours de La Fontaine, le sermonna comme un enfant. La Fontaine, heureusement, lut ensuite son *Discours à Mme de la Sablière*, qui effaça cette fâcheuse impression.

Dernières années. — « Il avait promis d'être sage. » Mais il publia encore plusieurs *Contes* en 1685, et il était entré en relations avec les Vendôme, neveux de la duchesse de Bouillon, qui tenaient au Temple, et dans leur château d'Anet, une cour *libertine* ; et avec les Conti, neveux du Grand Condé, dont la réputation n'était pas meilleure. C'est l'époque où il écrit quelques médiocres pièces de théâtre, en collaboration avec Champmeslé, mari de la célèbre actrice qui créa plusieurs rôles des tragédies de Racine. Ce sont *Ragotin* (1684), *le Florentin* (1685), qu'il ne faut pas confondre avec une satire contre Lulli, publiée sous ce titre en 1686, et *la Coupe enchantée* (1688). Enfin, en 1694, La Fontaine dédie au jeune duc de Bourgogne, l'élève de Fénelon, son douzième livre de *Fables*. — Une grave maladie, en 1692, l'avait déjà ramené à des sentiments de piété sincère ; il avait désavoué ses *Contes*. Le 13 avril 1695, il mourut très chrétiennement, chez M. d'Hervart, rue Plâtrière (rue J.-J.-Rousseau).

Son caractère. — On a exagéré la bonhomie de La Fontaine, et, nous l'avons dit, son inconscience. Le sentiment de son génie très particulier, et qui ne pouvait se développer qu'en l'absence de toute contrainte et de toute préoccupation matérielle, l'a rendu égoïste et a fait de lui un véritable parasite. Ses distractions, souvent réelles, devinrent pour lui un moyen de dépister les importuns. D'un autre côté, il semble avoir manqué au plus haut degré d'énergie morale et de volonté ; sa bonté même était faiblesse ; il s'est laissé jusqu'à la fin entraîner dans de fâcheuses sociétés ; et l'on ne saurait s'empêcher de le juger très inférieur sur ce point à Boileau et à Racine. Si quelque chose, du reste, peut lui faire pardonner ses défauts,

c'est la franchise sincère et touchante avec laquelle il les a souvent avoués ; c'est la confusion, qu'en ses meilleurs moments, il en a éprouvée ; c'est enfin, il faut bien le dire, qu'il a possédé, comme penseur et comme écrivain, les *qualités de ses défauts*, et qu'il représente seul avec son génie, au dix-septième siècle, la poésie indépendante.

Les poésies diverses, les Contes, les Lettres. — On a vu, par la biographie qui précède, que La Fontaine ne fut pas seulement un *fabuliste*, mais que, de 1654 à 1694, il a écrit un peu dans tous les genres. Nous avons même oublié de citer : une tragédie, *Achille*, dont il n'écrivit que deux actes (publiés après sa mort), *Clymène*, comédie (1674), *la Captivité de saint Malc* (1673), poème religieux dédié au cardinal de Bouillon, et *le Quinquina* (1682).

La Fontaine, chez Fouquet, avait rimé, nous l'avons dit, nombre de petites pièces légères, — le poème d'*Adonis* (où se trouve le vers fameux : *Ni la grâce plus belle encore que la beauté*), — *le Songe de Vaux*, poème allégorique, non terminé. Mais il faut surtout retenir de ses *œuvres diverses*, pour les mettre tout à côté des meilleures fables : d'abord, l'*Élégie aux Nymphes de Vaux* (1661) sur la disgrâce de Fouquet ; — la *Lettre à Maucroix* (1661), mêlée de vers, où il apprécie si bien le génie naissant de Molière ; — *le Florentin* (1686), mordante satire dirigée contre Lulli ; — le *Discours à Mme de la Sablière* (1684), essentiel pour l'analyse du caractère de La Fontaine ; — l'*Épître à Huet, évêque de Soissons* (1687) pour accompagner l'envoi d'un exemplaire de Quintilien, épître où La Fontaine définit heureusement l'imitation originale des anciens ; — *Psyché*, en deux livres, où la prose tient presque autant de place que les vers ; on peut en négliger la partie mythologique, dans le goût du temps, pour en retenir le fameux Prologue du livre Ier, où La Fontaine, qui se donne le nom de *Polyphile*, se représente dans les jardins de Versaillles avec trois amis, *Ariste* (Boileau), *Acante* (Racine) et *Gélaste* (Molière ou Chapelle) ; — enfin, *Philémon et Baucis*, imité d'Ovide, et presque toujours publié à la suite des *Fables*.

Les *Contes*, imités de Boccace, célèbre conteur italien du quatorzième siècle, et de l'Arioste, poète italien du seizième siècle, tirés souvent du vieux fonds français et gaulois, n'auraient point suffi à immortaliser La Fontaine. Quelles que soient les qualités du style et de la versification, la forme des *Contes* est loin de valoir celle des *Fables*. Dans quelle mesure La Fontaine a-t-il été conscient de l'immoralité de la plupart

d'entre eux? Bien fin qui le dira. Mais il est bon de faire observer que ses contemporains ne toléraient déjà plus ce degré de licence, que le lieutenant de police, par ordre du roi, supprima le recueil de 1675, et que La Fontaine n'eut de succès, en tant que *conteur*, que dans les sociétés *libertines* de son temps.

Nous possédons de La Fontaine un certain nombre de *Lettres*. On a vu plus haut qu'il en écrivit à sa femme, pendant son voyage en Limousin ; nous avons cité une *lettre* à Maucroix, de 1661 ; il y en a plusieurs autres, au même, en particulier celle que La Fontaine lui écrivit trois jours avant sa mort (1695) ; des lettres à Saint-Évremond, à la duchesse de Bouillon, etc. M. Lanson juge ainsi cette partie de l'œuvre de La Fontaine : « On peut dire qu'on trouve dans les *Lettres*, à l'état primitif et dans leur parfait naturel, toutes les qualités qui, affinées, épurées par le choix et la réflexion, ont mis l'auteur des *Fables* au premier rang de nos poètes. On y voit en même temps plus distinctement par où La Fontaine tient à Voiture, et comment il s'est insensiblement affranchi d'une influence fâcheuse (1). »

La Fontaine trouve dans la fable le cadre qui lui convient — Mais, dans toutes ses autres œuvres, La Fontaine ne pouvait donner sa complète mesure. Il lui fallait un genre qui fût à peine déterminé, et qui, en même temps, embrassât tous les autres. Il trouva la *fable*. — La *fable* est un conte : or, La Fontaine est narrateur exquis, formé à l'école des vieux trouvères du seizième siècle et des Italiens ; — la fable est une comédie : La Fontaine sait observer et peindre les ridicules, entrer dans les caractères, prêter à chacun le langage de sa condition ; — la fable comporte un décor formé par la description de la nature : La Fontaine connaît et aime la nature ; — la fable permet des réflexions personnelles, et par conséquent la poésie individuelle et lyrique, exclue des autres genres : La Fontaine, rêveur, capricieux, mélancolique, y pourra nous confier ses impressions et ses vœux ; — enfin la fable demande une *morale* : La Fontaine, épicurien, bonhomme, ironique témoin des devoirs sociaux, nous dira ce qu'il pense des hommes à propos des bêtes.

(1) G. Lanson, *Choix de lettres du dix-septième siècle*, p. 325. (Lire les lettres citées.)

Comment La Fontaine transforme la fable. — Mais nous venons de parler de la fable telle que La Fontaine la traite et non de la *fable ésopique*. Voyons donc comment il la transforme pour lui donner cette étendue et cette richesse, et pour s'y trouver à l'aise.

1° Il se soucie peu d'inventer les sujets; il les prend à ses devanciers, anciens ou modernes. Regardez une édition où l'on indique les sources de chaque fable; vous serez édifié. « Son originalité, a dit Sainte-Beuve, est dans la manière, non dans la matière. »

2° Il trouve chez Ésope, Phèdre, Pilpay, etc., les éléments d'un *petit drame*, et il le perfectionne : *a*) en *organisant* l'intrigue, dont l'exposition, les péripéties, le nœud, le dénouement, sont admirablement liés (cf. *le Chat, la Belette et le Petit Lapin; les Animaux malades de la peste; le Loup et le Chien maigre; le Singe et le Chat*, etc.). Toute fable de la Fontaine intéresse par la façon même dont le *conte* y est bâti. — *b*) Il lui donne souvent un petit *décor*, très sobre, mais très suggestif et que nous n'avons pas de peine à compléter (*le Chêne et le Roseau; le Héron; la Colombe et la Fourmi; le Jardinier et son Seigneur*, etc.); mais le plus grand nombre des fables n'a pas de décor indiqué. — *c*) Il y précise, avec une étonnante sûreté, le *caractère* de ses personnages. Chacun d'eux est vivant, a son allure, sa physionomie, ses gestes et son langage. La Fontaine, comme Molière, n'a pas *un style*; il laisse parler le renard, le loup, le lion, le financier, le savetier, la laitière, selon le *caractère* et la *condition* qu'ils représentent. — Tels sont les éléments essentiels du *drame* chez La Fontaine. Ajoutons ici qu'il faut également entendre la définition qu'il donne de ses fables, « une ample comédie à cent actes divers », dans un sens plus étendu, — comme *la Comédie humaine* de Balzac.

3° La Fontaine connaît les animaux; il les aime, et proteste contre la théorie de Descartes qui ne veut voir en eux que des machines (*Discours à Mme de la Sablière*). — Ici, gardons-nous d'une erreur. Ne voyons pas dans La Fontaine un *naturaliste*, et ne lui cherchons pas chicane parce qu'il aurait commis quelques erreurs scientifiques. Il a décrit les animaux et les a analysés, comme l'ont fait

de tout temps les enfants et les gens du peuple. Son génie consiste à les avoir *observés*, *peints* d'après nature, et à leur avoir prêté des sentiments *toujours d'accord avec leur physique*. Dans cette limite, il est admirable. Inutile de rappeler ici les heureuses épithètes qui lui servent à caractériser le chat, le chien, le rat, etc., et qui sont dans toutes les mémoires. Mais songez aux rôles qu'il assigne, dans cette ample comédie, au lion, au loup, au renard, à l'âne.. Comparez avec les épisodes du *Roman du Renart*. Vous verrez à quel point l'avantage est du côté de La Fontaine.

4° La Fontaine a le sentiment de la nature. Ces animaux, il les a vus aller et courir dans les bois, sur les prés, dans l'eau du fleuve ou du ruisseau. Si concises que soient ses descriptions, elles frappent par leur justesse et par leur profondeur. C'est l'herbe que les tièdes zéphyrs ont *rajeunie*; c'est l'onde *transparente* où les poissons *font mille tours;* c'est le chemin *montant*, *sablonneux*, *malaisé*; ce sont *les humides bords du royaume des vents*, etc. Ces brefs paysages donnent une sensation de réalité. Souvent aussi, La Fontaine se laisse aller à la rêverie : *O fortuné séjour, ô champs aimés des cieux !...* C'est par là qu'il est un lyrique, au sens le plus large du mot.

5° Il peint dans ses fables toutes les conditions sociales, tantôt sous la figure des animaux (le lion est le *roi*, le renard le *courtisan*, etc.), tantôt sans aucune transposition le savetier, les paysans, le meunier, le curé, l'astrologue... ; car il y a beaucoup de *contes* parmi les fables. — On peut tirer de La Fontaine, comme de Molière et de La Bruyère, toute une galerie de portraits du dix-septième siècle, et il n'en est guère de plus variée ni de plus complète.

La Fontaine est notre Homère. — La fable, telle que l'a comprise La Fontaine, a tant d'ampleur, que Joubert a dit : « La Fontaine est notre Homère. » Ce jugement paraît d'abord paradoxal. Si nous songions à comparer La Fontaine à quelque poète de l'antiquité, ce serait peut-être plutôt à Théocrite, à Anacréon, à Virgile auteur des *Géorgiques*, à Horace... Mais Joubert savait bien ce qu'il voulait dire. Qu'est-ce que l'épopée homérique, en effet ? C'est, pour le peuple grec, le livre par excellence, le

recueil des traditions, des légendes, des croyances, en un style tour à tour sublime et familier. Les Français du dix-septième siècle n'avaient aucun ouvrage analogue, d'autant plus qu'ils avaient oublié leur littérature du moyen âge. N'est-ce pas La Fontaine qui enferme le premier, dans ces fables au cadre si complaisant, tous les paysages, tous les caractères, toutes les manifestations de la vie ? Est-il un livre plus français, en ce sens ? Et ne l'est-il pas à ce point que les étrangers n'en goûtent pas la saveur ? — Mais bornons là cette comparaison. Il manque bien des choses aux *Fables* pour qu'on les assimile à l'*Iliade* et à l'*Odyssée* ; et nous serions bien à plaindre si nous y trouvions, comme les Grecs le pouvaient chez Homère, l'expression de notre idéal.

La morale de La Fontaine. — Les anciens n'avaient composé de fables que pour la morale. La petite historiette était une *démonstration*, et s'achevait chez Ésope par une formule géométrique. La Fontaine n'a évidemment pas entrepris ses fables pour donner des leçons à ses contemporains ; son indulgente philosophie ne peut lui suggérer l'idée de *dogmatiser*. Mais, enfin, il écrit des *fables* ; la tradition veut que la fable ait une *moralité*, et il ne prétend pas s'y soustraire. Dans sa *préface* de 1668, il insiste sur l'*utilité de l'apologue*, lequel se compose de deux parties : le *corps* qui est le récit, et l'*âme* qui est la moralité. C'est nous dire, très habilement, que nous ferons bien de ne pas attendre que l'auteur ait exprimé la leçon qu'il prétend tirer de la fable, mais que cette leçon *circule* en quelque sorte dans tout le récit et s'en dégage comme de la vie elle-même. — La Fontaine enseignera, comme la vie, la *morale de l'expérience*. Il nous apprendra que la présomption, la vanité, l'orgueil, la dureté du cœur, la prodigalité, l'avarice, etc., poussent l'homme à méconnaître les conditions *naturelles* ou *sociales* de la vie. « Il se faut entr'aider, *c'est la loi de nature*. » « *On a souvent besoin* d'un plus petit que soi ». « L'avarice perd tout, en voulant tout gagner », « Amour, amour, quand tu nous tiens, on peut bien dire : Adieu, *prudence* ! », « En toute chose, il faut considérer la fin », « Ne nous associons qu'avecque

nos égaux », etc. Il nous prévient contre toutes les *puissances*, la cour, la justice, les gens de finance, etc. Il nous donne une leçon générale de modération et d'intelligente bonté. — N'est-ce rien ? et faut-il, avec J.-J. Rousseau et Lamartine, nous défier de cette morale ? Ne pourrait-on pas dire, au contraire, que cette expérience de la vie usuelle, acquise au moyen de ces charmants apologues, nous épargnera les dures leçons de la réalité ? Voilà pourquoi, malgré Rousseau, les fables de La Fontaine seront toujours une excellente lecture pour l'enfance, à la condition, bien entendu, qu'un maître intelligent les leur explique ; et la chose est possible, quoi qu'en pense l'auteur de l'*Émile*.

Et maintenant, disons que cette morale est incomplète, que le nom même de *morale* ne lui convient qu'à demi, qu'elle n'apprend ni le dévouement, ni le sacrifice, ni aucune de ces vertus dont il faut que l'homme soit épris pour être vraiment grand. Mais il suffit de s'entendre, de prendre La Fontaine pour ce qu'il est, et de ne point croire que les *Fables* puissent remplacer l'Évangile.

La Fontaine écrivain. — Il est, avec Molière, et plus encore que lui, l'écrivain classique le plus riche et le plus varié. La Fontaine sait prendre tous les tons. Il est grave et presque sublime, tantôt sérieusement (*les Animaux malades de la peste, le Paysan du Danube, la Mort et le Mourant, le Bûcheron et la Mort*), tantôt à la façon héroï-comique (*le Soleil et les Grenouilles, le Lion malade, la Tortue et les Deux Canards, Phœbus et Borée*). Il est simple et ironique, amusé autant qu'amusant, dans la plupart de ses fables. Il est parfois ému et lyrique. Il est enfin satirique. Dans chaque genre, sa langue est d'une remarquable propriété. De là, un vocabulaire plus étendu que celui d'aucun autre écrivain de son temps. Voltaire (dans sa *Liste des écrivains du dix-septième siècle*) le lui a reproché ; il le juge *négligé* et *inégal*. « Il faut que les jeunes gens, dit-il, et surtout ceux qui dirigent leurs lectures, prennent bien garde à ne pas confondre, avec son beau naturel, le familier, le bas, le négligé, le trivial, défauts dans lesquels il tombe trop souvent. » Singulier reproche, accompagné

de plus singuliers exemples ! La Bruyère, qui était pourtant un *puriste*, n'a pas été si dédaigneux ; dans son discours à l'Académie française, il disait de La Fontaine : « Un autre, plus égal que Marot, et plus poète que Voiture... homme unique dans son genre d'écrire... qui a été au-delà de ses modèles, modèle lui-même difficile à imiter. » C'est justement cette variété et cette richesse, qui ont préservé La Fontaine, au dix-neuvième siècle, contre les critiques ; son *réalisme* a plu, comme plaisait son lyrisme. Mais il est bien *classique*, par la mesure et par l'unité. — Versificateur, La Fontaine a prouvé qu'il connaissait tous les secrets du métier. Ce n'est rien de dire qu'il a usé de tous les genres de vers ; son mérite est de les avoir toujours appropriés à son sujet. Le *vers libre* était la forme obligée d'un genre où l'on passait de la description au dialogue, de la satire à la morale, du comique au lyrisme. C'est merveille de constater à quel point le rythme, sans cesser jamais d'être musical, se plie aux changements les plus imprévus du sujet et du ton, — et combien aussi il contribue à parfaire l'impression que doit donner le trait descriptif ou satirique.

Pourquoi Boileau omet la fable dans l'Art poétique. — On a prétendu que Boileau pouvait craindre de déplaire à Louis XIV en parlant, dans son *Art poétique*, de la Fable, représentée par un écrivain que le Roi tenait pour suspect. Cette raison ne saurait être admise. La vérité est que Boileau donne exclusivement les règles des genres *poétiques*, c'est-à-dire de ceux qui devaient être écrits *en vers*. Aussi ne trouve-t-on dans son ouvrage ni le *Conte*, ni l'*Épître*, ni le genre *didactique*, ni la *Fable*, qui peuvent user de la prose comme de la poésie. Ajoutons que Boileau ne nomme que des anciens, ou des contemporains morts à l'époque où il écrit.

III. — La fable après La Fontaine au dix-septième siècle.

Quand un grand écrivain est devenu pour la postérité l'unique représentant d'un genre, il est toujours bon de

montrer qu'il ne fut pas, en son temps, le seul à le cultiver. La Fontaine eut de nombreux rivaux et imitateurs. En 1670, Mlle de Villedieu publia des *Fables ou Histoires allégoriques*, dédiées à Louis XIV. — En 1671, Furetière donne les *Fables morales et nouvelles*; il invente ses sujets, dont quelques-uns sont ingénieux. — En 1677, Desmay publie l'*Ésope français*. — En 1699, Charles Perrault, l'auteur des *Contes*, donne *Cent Fables en latin et en français*. — Nommons encore Benserade, Boursault (qui dans ses comédies, *Ésope à la cour* et les *Fables d'Ésope*, insère un certain nombre de fables), Eustache Le Noble, etc. Nous n'avons pas à étudier tous ces écrivains. Qu'il nous suffise de prouver, en les citant, que d'un très grand nombre de fabulistes, qui avaient tous du talent, le seul La Fontaine a survécu.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions de La Fontaine : H. Régnier (*Collection des grands écrivains de la France*, Hachette), Aubertin (Belin), Gazier (Colin), Clément (Colin), Bertaut (Picard), etc.

Saint-Marc Girardin, *La Fontaine et les Fabulistes*, 2 vol. Charpentier.

Taine, *La Fontaine et ses Fables*, Hachette.

L. Levrault, *la Fable*, Delagrave.

Lafenestre, *La Fontaine* (*collection des grands écrivains français*), Hachette.

CHAPITRE XII

LA THÉORIE DE L'IDÉAL CLASSIQUE

BOILEAU. — LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES

Sommaire : 1° *Boileau* (1636-1711), d'une famille de petite robe, a une fortune indépendante, et écrit librement. Il lit d'abord en société ses premières *Satires*, publiées en 1666; puis *les Épîtres*, *l'Art poétique* et *le Lutrin*. Il survit à tous ses amis.

2° On doit établir avec soin la chronologie des Satires et des Épîtres, pour bien en sentir l'*actualité*. — Les satires *bourgeoises* sont souvent d'un réalisme pittoresque ; les satires *morales* sont les plus faibles ; les *Satires littéraires* sont, à leur date, destinées à discréditer de mauvais auteurs à la mode, et à imposer au public les grands génies restés classiques.

3° *L'Art poétique* n'a paru qu'après la plupart des chefs-d'œuvre. Boileau enregistre et codifie le « bon usage » des écrivains de génie. — La critique *historique* manque absolument à Boileau.

4° Sa *doctrine* peut se ramener aux formules suivantes : *rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable ; — aimez la raison ;* — l'imitation des *anciens.*

5° L'admiration un peu exclusive des grands écrivains pour les anciens amène une réaction. *Ch. Perrault*, en 1687, célèbre le siècle de Louis le Grand comme égal à ceux de Périclès et d'Auguste. Boileau proteste. — La querelle se renouvelle, à propos d'Homère, entre Mme Dacier et La Motte. — Des deux côtés la question est mal posée ; mais les *modernes* triomphent, et l'idée de *progrès* animera tout le dix-huitième siècle.

Au moment où Molière s'installait à Paris, — à la veille des débuts de Racine, — au lendemain des *Provinciales*, — à la date précise où commençait le gouvernement de Louis XIV et où la *cour* s'organisait, — l'idéal classique se

« détermine ». Défini, depuis quarante ans, par Malherbe, Descartes, l'Académie, Vaugelas, l'Hôtel de Rambouillet, Balzac, il n'avait cependant pas triomphé de toutes les résistances. L'emphase espagnole, l'affectation italienne, la fausse galanterie, le burlesque, se partageaient encore le goût public. C'est vers 1660 que Boileau, reprenant la mission que s'était donnée Malherbe, assure la défaite de tous ces ennemis de la *raison* et du *vrai*, et achève de préparer l'opinion au succès d'*Andromaque*, du *Misanthrope*, des *Maximes* et des *Fables*.

Mais il est peu d'auteurs à la fois plus célèbres et plus mal compris que Boileau. A le considérer comme un « législateur du Parnasse », ainsi que l'a fait le dix-huitième siècle, on le rend responsable de l'insuffisance et de la médiocrité des pseudo-classiques. Sans doute, il a formulé quelques préceptes éternels, d'une vérité absolue ; mais, dans l'ensemble, il veut être, plus que tout autre, étudié *à sa date*, et cela pour deux raisons : 1° parce que ses *Satires*, partie *négative* de son œuvre, ne doivent être appréciées qu'à titre de polémique d'actualité ; 2° parce que son *Art poétique*, paru après les principaux chefs-d'œuvre du dix-septième (1674), ne fait que constater ce que l'on peut appeler le « bon usage » des écrivains de génie de son temps.

De même, la *querelle des anciens et des modernes*, si singulière et si paradoxale quand on la regarde de trop loin, apparaît, à la fin du dix-septième siècle, comme l'effet d'une réaction légitime contre ce que l'idéal classique avait décidément de trop étroit. Ce sont là des questions d'*histoire critique*, plutôt que de littérature.

I. — **Boileau** (1636-1711).

Vie et caractère. — Comme Molière et Voltaire, Nicolas Boileau-Despréaux est né à Paris (1) (et non à Crosne, près Villeneuve-Saint-Georges, comme on l'a cru longtemps), le 1er novembre 1636. Il était le quinzième enfant de Gilles

(1) Une légende discutable le fait naître dans la chambre où fut composée la *Satire Ménippée*.

Boileau, greffier au Parlement. Deux de ses frères, Gilles (avocat, qui fut de l'Académie française vingt-cinq ans avant Despréaux), et l'abbé Jacques Boileau, chanoine de la Sainte-Chapelle, eurent également une réputation de « bel esprit » et de causticité ; leurs bons mots furent célèbres (1). — Nicolas perdit sa mère un an après sa naissance. Il fut élevé, dit-on, très durement, par une vieille domestique. On signale ainsi l'absence de l'affection maternelle chez de grands écrivains, pour expliquer leur manque de sensibilité ; on oublie que Racine avait trois ans quand il perdit sa mère. Toujours est-il que le futur auteur des *Satires* était, dans sa première enfance, plutôt timide et taciturne ; son père disait de lui : « Pour celui-ci, c'est un bon garçon qui ne dira jamais de mal de personne. » Il commença ses études, à l'âge de huit ans, au collège d'Harcourt (aujourd'hui lycée Saint-Louis); et, vers onze ans, dut subir la grave opération de la pierre. Il passa ensuite au collège de Beauvais, à Paris. On le destinait à l'Église ; et, de bonne heure, il fut tonsuré ; mais rebuté par la théologie, il obtint de son père la permission de faire son droit, et il devint avocat. D'ailleurs, il n'aimait pas plus la chicane que la théologie.

La mort de son père (1657) lui donna, sous tous les rapports, l'indépendance dont son talent avait besoin pour se développer. D'abord, il put renoncer au barreau, pour faire de la poésie. Et, surtout, il se trouva possesseur d'une modeste, mais solide fortune, ce qui explique en grande partie l'absolue liberté de ses satires. Boileau fut un *rentier*, à une époque où la plupart des écrivains ne vivaient que des libéralités des grands et du roi. Qu'on ne l'oublie pas en lisant les louanges qu'il adresse à Louis XIV, à Condé, à Colbert, à Montausier : il n'en attendait rien, que de l'estime. — A cette époque, probablement, il prit le nom de Despréaux, d'un bout de terre appelé *les Préaux*, que possédait son père à Crosne : c'est presque toujours sous ce nom qu'il est désigné au dix-septième siècle.

Boileau commença par publier quelques vers médiocres dans un recueil de *poésies galantes* paru en 1663. Mais,

(1) Cf. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. VI.

dès 1660, il avait écrit sa première satire ; et il continua jusqu'en 1669 à combattre les mauvais poètes et à défendre ceux que la postérité a reconnus. C'est la première période de sa vie littéraire. — La seconde s'étend de 1669 à 1677 : elle comprend les *Épîtres*, les quatre premiers chants du *Lutrin*, *l'Art poétique*. Boileau réside alors le plus souvent dans sa maison d'Auteuil : il y reçoit ses amis Molière, Racine, La Fontaine, Chapelle, Furetière. Protégé et aimé par le roi, il n'en obtient une pension qu'en 1676 ; et, en 1677, il est nommé historiographe en même temps que Racine. — La troisième période, de 1677 à 1711, est celle pendant laquelle Boileau compose ses derniers ouvrages en vers, quelques satires et épîtres, les chants V et VI du *Lutrin*. L'Académie ne songeait point à lui ; elle était pleine encore des écrivains qu'il avait ridiculisés ; le roi l'imposa en 1684. Il fut alors très occupé par la querelle des anciens et des modernes, à partir de 1687 ; et il publia une traduction du *Traité du sublime*, de Longin, précédée de *Réflexions critiques*, en 1693. A la fin de son existence, survivant à tous ses amis, accablé d'infirmités, il était devenu morose et chagrin. Il échange alors avec Brossette, un avocat au Parlement de Lyon, fort épris de son talent et de son caractère, des lettres très intéressantes, et qui constituent pour son histoire, celle de ses œuvres et celle de la société contemporaine, un document des plus précieux.

Il mourut le 13 mars 1711, rue du Cloître-Notre-Dame, chez le chanoine Lenoir. Il fut inhumé dans la Sainte-Chapelle. Un imposant cortège accompagnait ses modestes funérailles. « Il avait donc bien des amis, s'écria un passant, cet homme qui disait du mal de tout le monde ! » Depuis 1819, les restes de Boileau ont été transportés à l'église Saint-Germain-des-Prés.

Chronologie des Satires. — Les satires de Boileau ne sont pas rangées, dans les éditions actuelles, d'après leur ordre chronologique. Or, il est bon de les classer par dates, pour mieux mesurer les progrès de Boileau, et surtout pour mieux sentir certaines allusions.

En 1660, Boileau écrit la satire I (*Adieux d'un poète à la*

ville de Paris); il en détachera plus tard le long épisode des *Embarras de Paris*, pour en former la satire VI. De 1663, date la satire VII (sur *le Genre satirique*). De 1664, la satire II (à Molière, sur *la Rime*); et la satire IV (à l'abbé Le Vayer, sur *les Folies humaines*). De 1665, la satire III (*le Repas ridicule*) ; la satire V (à Dangeau, sur *la Noblesse*); et le *Discours au roi*. — Boileau n'avait encore fait imprimer aucun de ces morceaux, qu'il récitait volontiers à ses amis, et dans certains salons où l'on goûtait fort ses hardiesses juvéniles, lorsqu'il en parut, en Hollande (1665), une édition qu'il qualifie de « monstrueuse », sous le titre de *Discours libres et moraux en vers*. Aussitôt Boileau donna, cette même année, une édition correcte, chez le libraire Billaine. Le livre eut un très grand succès. Il y ajouta, l'année suivante (1667), deux autres satires, la VIIIe (à Claude Morel, doyen de la Faculté de théologie, sur *l'Homme*) et la IXe (*A son Esprit*). — En 1694, il publia la satire X (*les Femmes*); en 1698, la XIe (à Valincour, *l'Honneur*); en 1705, la XIIe (*l'Équivoque*).

Les Satires bourgeoises et morales. — Disons d'abord quelques mots des satires pittoresques et « bourgeoises », et des satires morales. C'était une tradition qui datait d'Horace, de Juvénal, et qui s'était continuée en France avec Mathurin Régnier, que de tracer des *portraits* ou des *tableaux* satiriques, en s'inspirant des mœurs du jour. Boileau n'inventait pas, il imitait plutôt quand il écrivait *les Embarras de Paris* et *le Repas ridicule*. Son originalité consiste à avoir introduit, dans ces cadres traditionnels, certains détails nouveaux. Or, c'est bien le Paris de 1660, ce sont bien les ridicules bourgeois de la même époque, qui nous plaisent dans les satires III et VI. On s'en convaincra en faisant une comparaison entre Boileau et ses modèles (1). — Mais il faut encore remarquer que Boileau n'a jamais été meilleur poète, dans le sens où ce mot implique le don de *voir* et de *peindre* le détail pittoresque. Il est alors un *réaliste* très spirituel. Et chaque fois que, dans les satires morales et littéraires, il se remet à

(1) Ces comparaisons sont aisées, grâce aux notes des éditions classiques.

décrire, les mêmes qualités se retrouvent (voyez en particulier, dans la satire X, l'histoire du lieutenant criminel Tardieu). A plus forte raison dans *le Lutrin.* Il est bon, sans doute, de citer les beaux vers des *Épîtres* et de *l'Art poétique*; mais Boileau y est abstrait, et sa langue n'a plus la même saveur.

Les satires morales sont décidément moins bonnes, sauf la satire V (*la Noblesse*), qui est judicieuse et courageuse. Esprit trop parisien, d'une causticité systématique, Boileau ne possède, en ce genre, ni idées générales assez profondes, ni finesse psychologique. Son jansénisme bourgeois lui donne un ton à la fois morose et railleur qui agace. La satire IV (*les Folies humaines*), la satire VIII (*l'Homme*) sont formées des lieux communs anciens, et qui cette fois ne sont renouvelés ni par l'observation des mœurs contemporaines, ni par le pittoresque de l'expression. La satire X (*les Femmes*), assez maladroitement imitée de Juvénal, contient cependant quelques *portraits* vivement tracés, et elle se sauve par l'épisode que nous citions plus haut; l'ensemble est une diatribe de vieux garçon chez qui « l'esprit qu'il veut avoir gâte celui qu'il a (1) ». On peut presque négliger les faibles satires XI et XII (*l'Honneur* et *l'Équivoque*).

Les Satires littéraires. — Dans les satires bourgeoises ou morales, les traits ne manquent pas contre les mauvais poètes (*le Repas ridicule*), les précieuses (*les Femmes*), et les noms de Cotin, de Chapelain, de Coras, de Pradon, y apparaissent soudain, au détour d'un vers. On sent que Boileau est avant tout, et par nature, un critique littéraire. Ses meilleures satires, celles auxquelles on est obligé de reconnaître à la fois de l'*opportunité* et de l'*influence*, sont donc les satires II (sur *la Rime*), VII (*le Genre satirique*), IX (*A son esprit*).

Trois excès, nous l'avons vu, s'étaient manifestés dans la poésie française : la *préciosité*, l'*emphase* et le *burlesque*; et chacune de ces *déformations de la nature* était représentée, vers 1660, par des poètes influents. Nous nous ima-

(1) Cette satire X souleva une polémique assez vive, à laquelle prirent part Arnauld, Perrault, La Bruyère.

ginons volontiers, de si loin, que les Benserade, les Cotin, les Chapelain, les Scarron, les Pradon, etc., étaient peu estimés d'une société qui applaudissait Corneille et savourait les *Provinciales* ; et que Boileau s'est attaqué bruyamment, pour se faire à lui-même une réputation, à des écrivains que le bon sens public avait déjà exécutés. Mais c'est une erreur. Boileau prenait à partie des critiques dont le jugement était considéré comme infaillible (et n'est-ce pas Chapelain que va consulter respectueusement le jeune Racine, en 1660?); des poètes qui faisaient les délices des ruelles par leurs sonnets et leurs madrigaux, ou qui fondaient leur réputation sur d'emphatiques épopées ; des romanciers qui menaient impunément leurs lecteurs jusqu'au vingtième volume ; des tragiques, qui encombraient la scène de héros grandiloquents ou doucereux. Ces messieurs avaient pour eux les libraires, les grands seigneurs, et l'Académie, l'Académie où Boileau, répétons-le, ne fut reçu qu'après avoir publié presque tous ses ouvrages, et dix ans après *l'Art poétique*, sur le désir formel de Louis XIV. Si Scudéry, Chapelain, Saint-Amand, Colletet sont devenus des « grotesques » au sens exact du mot, c'est que la campagne courageuse entreprise par Boileau a fini par les discréditer à ce point, que leurs noms mêmes seraient aujourd'hui oubliés si Boileau ne les avait *nichés* dans ses vers immortels. « Et qui saurait sans moi que Cotin a prêché ! » — D'autre part, on sait combien ces *grands classiques*, installés depuis deux siècles dans une réputation indiscutée, les Molière, les Racine et les La Fontaine, furent combattus par des cabales d'auteurs ou de gens du monde. On a fait l'histoire des *ennemis de Racine*; que dire des *ennemis de Molière* ! L'opinion publique ne les a donc pas *reconnus* du premier coup. Elle a hésité entre Quinault et Racine, entre Boursault et Molière, entre Benserade et La Fontaine. C'est Boileau qui, avec une singulière sûreté de *diagnostic*, a proclamé dès le premier jour la supériorité du génie durable sur le talent à la mode. Quand il adressait à Molière ses stances sur *l'École des femmes* ou sa deuxième satire ; quand il distinguait, dès *l'Alexandre*, Racine de Quinault ; quand il disait de *Bri-*

tannicus que c'était la pièce des connaisseurs, quand il écrivait, après *Phèdre*, son épître sur *l'Utilité des ennemis* où Racine et Molière entrent dans l'immortalité, on était en plein combat. Lorsqu'il s'agit de contemporains, les plus clairvoyants parfois sont aveuglés par la prévention ou par l'amitié. Or, Boileau n'a commis d'erreurs littéraires que sur les auteurs de l'antiquité, du moyen-âge et du seizième siècle; sur son propre temps, il ne s'est jamais trompé, ni en bien ni en mal. Ses réserves mêmes sur Molière, dans *l'Art poétique*, peuvent s'expliquer.

Ainsi, le rôle de Boileau satirique, à son heure, fut double : d'une part, ruiner les fausses réputations qui encombraient les salons et la scène, pour déblayer la route aux grands génies ; d'autre part, imposer à l'opinion les Racine et les Molière. Sans doute, ceux-ci auraient fini par triompher. Boileau n'a point été à leur égard un critique *positif*. Les lois des genres classiques, il ne les formule qu'après l'apparition des chefs-d'œuvre. Mais il a peut-être préservé ses amis du découragement ; il les a noblement soutenus contre les cabales; il leur a persuadé que la postérité leur rendrait justice ; il leur a fourni le caractère et l'âme.

Boileau pouvait donc légitimement faire son apologie dans la neuvième satire, qu'il adresse *A son esprit*. Il y répondait victorieusement à des objections qu'il savait retourner contre ses adversaires eux-mêmes, avec une verve digne du Pascal des *Provinciales* ou de P.-L. Courier. Les « droits et les limites » de la satire sont ici parfaitement tracés, et Boileau se vante avec raison de n'avoir jamais fait de fâcheuses personnalités : il a toujours su « de l'homme d'honneur distinguer le poète ». Croyait-il par là désarmer ses ennemis ? et ne savait-il pas que l'amour-propre de l'homme de lettres est plus chatouilleux que l'honneur de l'honnête homme (1) ?

Les Épîtres. — Voici, d'abord, dans quel ordre chronologique Boileau a composé ses *Épîtres*: — En 1669, l'épître I (*Au Roi*) ; un fragment, détaché de cette épître, a formé

(1) Lire, à ce sujet, les judicieuses réflexions de M. JULES LEMAITRE (*Impressions de théâtre*, X, p. 205).

l'épître II (à l'abbé des Roches, *Contre les procès*); — de 1672, l'épître IV (*Passage du Rhin*); — 1673, épître III (à Arnauld, *Sur la Mauvaise Honte*); — 1674, épître V (à Guilleragues, *Sur la Connaissance de soi-même*); — 1675, épître VIII (*Au Roi*), épître IX (à Seignelay, *le Vrai*); — 1677, épître VI (à Lamoignon, *Sur la Campagne*); épître VII (à Racine, *Sur l'Utilité des ennemis*); — 1695, épitre X (*A ses Vers*); épître IX (*A son Jardinier*); épître XII (à l'abbé Renaudot, *Sur l'Amour de Dieu*).

Parmi ces épîtres, il faut distinguer celles où Boileau, s'adressant au Roi, lui donne des conseils de modération tout en le louant avec finesse (ép. I), et raconte ses exploits (ép. IV). Peut-être *le Passage du Rhin* nous est-il un peu gâté par la mythologie et par des procédés de style que le sévère critique des épopées contemporaines aurait dû éviter. Mais il y a aussi, dans ces épîtres, des vers bien frappés, d'une versification *amusante* ; tels ceux où Boileau enchâsse tant de noms propres de villes ou de guerriers illustres. — Viennent ensuite les épîtres à la fois morales et littéraires, qui sont les meilleures (V, VII, IX); les deux dernières surtout, à Racine, *Sur l'Utilité des ennemis*, et, à Seignelay, *Sur le Vrai*, sont les chefs-d'œuvre de Boileau ; elles sont trop connues pour que nous y insistions ; on y a remarqué avec raison, surtout dans la VIIe, une émotion assez rare chez Boileau, et qui n'en a que plus de prix. — Enfin, d'autres épîtres sont, en quelque sorte, plus personnelles. A l'imitation d'Horace, un de ses modèles préférés, Boileau nous parle de sa vie à la campagne (à Bâville, à Haute-Isle, à Auteuil, chez M. de Lamoignon, ou dans sa petite maison, dont le jardinier Antoine est l'intendant). Ailleurs il s'adresse à *ses vers* (ép. X) : là, il nous donne quelques renseignements sur son âge et sur son caractère.

Les épîtres de Boileau n'ont ni le charme, ni la facilité des épîtres d'Horace. Mais on ne saurait nier qu'elles leur sont supérieures au point de vue philosophique, politique et même critique. On ne trouve pas chez Horace, croyons-nous, l'équivalent de la belle épître IX, à M. de Seignelay, qui contient, mieux encore que *l'Art poétique* peut-être, la *doctrine* de Boileau, ni surtout de l'épître VII

à Racine, une des plus éloquentes protestations du génie conscient de lui-même contre le succès momentané de la médiocrité.

Le Lutrin. — Ce poème *héroï-comique* en six chants fut publié en deux fois. Les quatre premiers chants parurent en 1673; les deux derniers, en 1683. Le sujet en est une querelle entre les membres du chapitre de la Sainte-Chapelle. « Dans ce chapitre, écrit Boileau, le trésorier remplit la première dignité, et il officie avec toutes les marques de l'épiscopat. Le chantre remplit la seconde dignité. Il y avait autrefois dans le chœur, à la place où se tient le chantre, un énorme pupitre ou lutrin, qui le couvrait presque tout entier. Il le fit ôter. Le trésorier voulut le faire remettre. De là arriva une dispute... » M. de Lamoignon ayant défié Boileau de faire un poème épique sur ce sujet mesquin, Boileau tint la gageure, et écrivit *le Lutrin*. Il eut l'honneur de créer en France une sorte de burlesque nouveau. Au lieu que Scarron et ses imitateurs faisaient du burlesque en attribuant des trivialités ou des bouffonneries à de grands héros, et en *transposant* les actions épiques sur un ton plus bas, Boileau fait justement le contraire : pour chanter cette « querelle de sacristie », il embouche la trompette épique; il prète à des personnages grotesques des gestes et un langage de héros; il use de procédés *homériques* pour raconter l'expédition nocturne d'un perruquier ou une bataille à coups de livres. Cette parodie *retournée* est peut-être plus spirituelle que l'autre, en ce sens qu'elle n'entraîne point l'idée d'une profanation, comme *le Virgile travesti* ou *la Belle Hélène*.

Sans analyser ici *le Lutrin*, qui est d'une lecture si divertissante, notons seulement que les quatre premiers chants sont versifiés de la façon la plus heureuse. C'est la manière des satires *bourgeoises*, vive et pittoresque, relevée çà et là par des traits d'excellente critique littéraire.

L'Art poétique (1674). — Ce poème didactique en quatre chants est, de toutes les œuvres de Boileau, celle qui a le plus servi à sa réputation et qui lui a le plus nui. Disons d'abord qu'au point de vue du style, *l'Art poétique*,

remarquable souvent par la fermeté, toujours par la propriété des termes, abondant en vers devenus proverbes, n'est pas cependant comparable aux meilleures satires ni aux meilleures épîtres. Ce style a, dans l'ensemble, quelque chose de compassé, de froid et d'artificiel. — D'autre part, chaque fois que Boileau touche à l'histoire littéraire, soit ancienne (Homère, la tragédie grecque, l'ode grecque), soit moderne (Marot, Ronsard, le théâtre au moyen âge), il est insuffisant ou inexact. Exceptons-en sa courte histoire de la satire à Rome En donnant de chaque genre une définition abstraite et absolue, Boileau semble ne tenir aucun compte des différences essentielles que le temps et le pays établissent dans le goût littéraire. Il est *dogmatique*, au sens le plus étroit du mot. Il manque essentiellement de ce que nous estimons le plus aujourd'hui dans la critique, le *sens historique*. Ce défaut est particulièrement sensible dans son plaidoyer en faveur du *merveilleux païen*.

Mais, pour apprécier à sa valeur *l'Art poétique*, il faut, nous l'avons déjà observé, lui appliquer précisément cette critique historique que Boileau ne connaissait pas. Tout s'y explique alors, et les défauts mêmes en deviennent intéressants. Les préceptes généraux du premier chant ; les règles particulières des petits genres, au deuxième chant; celles des grands genres, tragédie, épopée, comédie, au troisième ; enfin, au quatrième chant, les conseils moraux, — tout concorde avec l'idéal et avec la pratique des grands écrivains classiques, dont Boileau ne faisait, après tout, qu' « enregistrer l'usage ». — « Législateur du Parnasse », si l'on veut ; mais comme celui qui codifie le droit coutumier, et non comme celui qui impose des lois nouvelles.

Dégageons donc les principes essentiels de la poétique de Boileau, en consultant à la fois *l'Art poétique* et les *Épîtres*.

La doctrine de Boileau. — 1° *Rien n'est beau que le vrai.* — Le *vrai*, c'est la *nature*, mais la nature à la fois *générale* et *choisie* ; — *générale*, parce qu'il faut que l'œuvre d'art intéresse tous les hommes capables de réfléchir et de

sentir, — *choisie*, parce que les exceptions ou les monstruosités que produit parfois la nature sont contraires à son plan ordinaire et que nous n'arrivons au *général* que par le *choix*. Voilà pourquoi Boileau proscrit le précieux, le burlesque, l'emphatique, et revient sans cesse au *naturel*, seul *beau*, c'est-à-dire seul digne d'attirer et de fixer l'artiste. — Ce *naturel*, dans les grands genres, est surtout *psychologique*. Cependant, Boileau n'exclut pas la peinture pittoresque de la nature extérieure; mais il en élimine les traits trop spéciaux, qui pourraient devenir inintelligibles aux lecteurs d'un autre âge.

2° *Le vrai seul est aimable.* — Le but de la poésie n'est pas d'instruire ni de prouver, mais de *plaire*. Et Boileau affirme que seule la *nature* plaît. Toute affectation rebute le lecteur. « Chacun pris en son air est agréable en soi. » Et il faut *plaire*, au dix-septième siècle, à la *société*, laquelle ne supporte pas le sublime continu, ne tolère pas le réalisme trop bas, aime à se reconnaître dans les analyses et dans les *inventions* qu'on lui présente, plutôt qu'à se sentir dominée et écrasée par l'extraordinaire.

3° *Aimez donc la raison.* — Mais quel sera le *critérium* dans la recherche du vrai et du naturel? Notre imagination nous entraîne dans l'irréel et dans la fantaisie; notre sensibilité nous porte à exagérer nos propres façons de souffrir ou de jouir; donc, c'est notre *raison* qui nous servira de guide. *Raison*, chez Boileau, est presque synonyme de *bon sens*. C'est la faculté moyenne et universelle, commune à tous les hommes, dans tous les temps et dans tous les pays, qui prend pour base ce qu'il y a d'universel et d'irréductible.

4° *L'imitation des anciens.* — Et comment former notre *raison*, lui apprendre à distinguer le vrai du faux, le général du particulier, ce qui durera de ce qui doit passer? Par l'étude des anciens. Ceux-ci, en effet, plus rapprochés que nous de la nature, l'ont décrite et analysée avec plus de simplicité. Et surtout, comment se fait-il que leurs ouvrages, conçus dans une civilisation si différente de la nôtre, aient pu survivre à tant de révolutions dans la politique, la religion, les mœurs, les formes mêmes de l'art? Comment? si ce n'est par ce qu'elles contiennent de

vraiment *universel* et de réellement *humain* ? A leur école, donc, nous apprendrons comment on distingue l'*homme* sous les individus, et nos ouvrages mériteront à leur tour de vivre dans la postérité.

Telle est, en résumé, la doctrine de Boileau. Tous les préceptes particuliers se ramènent à cette théorie générale.

Que lui manque-t-il pour être complète ? Nous l'allons voir en étudiant la *querelle des anciens et des modernes.*

II. — La querelle des anciens et des modernes.

Depuis Ronsard et la Pléiade, les anciens passaient pour les maîtres incontestés de tous les genres de poésie. Cette partie de la doctrine avait été confirmée par Malherbe, par Balzac, par les débuts de la tragédie française, par les chefs-d'œuvre de Corneille, etc. Le respect de l'antiquité avait atteint son plus haut degré avec Racine, La Fontaine et Boileau. Molière était resté plus indépendant. Vers la fin du dix-septième siècle, une réaction se produit à deux reprises différentes : c'est la *querelle des anciens et des modernes.*

Causes de cette querelle. — En imitant les anciens, les modernes étaient parvenus à créer des ouvrages comparables aux leurs. On se trouva donc en présence d'une littérature nationale aussi féconde en chefs-d'œuvre que celle des anciens. Aussi était-il temps de renoncer à une modestie qui devenait hypocrite et de proclamer que le siècle des Corneille, des Molière, des Racine, etc., valait pour la qualité et la quantité le siècle de Périclès ou le siècle d'Auguste. Mais les partisans de cette opinion, très légitime en soi, eurent le tort de proclamer non pas l'égalité, mais la supériorité des modernes, et de n'admirer leurs contemporains qu'en méprisant les anciens. Il devait donc en résulter une protestation, à son tour exagérée, de la part de ces disciples des anciens, qui se solidarisaient, en quelque sorte, avec ceux qui leur avaient servi de modèles.

Il faut y ajouter des causes particulières :

a) Le progrès incontestable des sciences et surtout des sciences appliquées donne naissance à l'idée de progrès,

progrès que l'on veut trouver aussi bien dans les lettres que dans les sciences.

b) A côté de l'idée de progrès qui est plutôt rationaliste, l'idée chrétienne se mêle aux considérations des partisans des modernes : il leur paraît impossible que la supériorité morale, amenée par le christianisme, n'ait pas entraîné la supériorité littéraire.

c) C'est encore une protestation de l'*individualisme* trop étouffé par la théorie classique, — des droits de l'*imagination* et de la *fantaisie* contre la *raison*.

Histoire de la querelle. — Desmarets de Saint-Sorlin, dans les préfaces de ses poèmes épiques, soutient l'excellence du merveilleux chrétien (1669-1674). — Dans le troisième chant de *l'Art poétique* Boileau proscrit le merveilleux chrétien. Il y a donc de l'*actualité* dans la discussion de Boileau. Et c'est là une première phase de la querelle. — Dans la séance de l'Académie française du 27 janvier 1687, Charles Perrault lut un poème, le *Siècle de Louis XIV*, où il faisait l'éloge des grands écrivains qui permettent de comparer ce siècle à ceux de Périclès et d'Auguste. Boileau protesta en quittant la séance. Perrault reprit et développa sa thèse dans son *Parallèle des anciens et des modernes* (1688-1696), et Boileau lui répliqua par ses *Réflexions sur Longin* (1694). — La Bruyère, dans son *Discours à l'Académie française* (1693), affecta de ne louer que les partisans des anciens; il suscita de vives colères, surtout dans *le Mercure*, auquel il répondit par sa préface. Mme Dacier, en 1699, publia une traduction d'Homère, qui fut encore l'occasion des plus vives polémiques. Cette deuxième phase de la querelle fut close, grâce à Arnauld qui réconcilia Perrault et Boileau (Lettre de Boileau, 1701). — Reprise de la *querelle* en 1714, à l'occasion d'une traduction abrégée d'Homère par La Motte-Houdard (traduction destinée à discréditer celle de Mme Dacier). — Correspondance entre La Motte et Fénelon. — Lettre de Fénelon à l'Académie française. — *Préface* à la traduction de l'*Odyssée*, par Mme Dacier (1716). — Concessions réciproques et fausse réconciliation.

Des deux côtés la question était mal posée; on se borna

presque à des personnalités, et l'on ne toucha jamais aux véritables arguments. L'esprit *historique* manquait aux deux partis, qui n'avaient tort ou raison que sur des détails. Perrault voulait beaucoup moins proclamer l'égalité de génie de Racine et d'Euripide, de Boileau et d'Horace, que discréditer tous ceux qui avaient imité, bien inutilement selon lui, les anciens, et réhabiliter ceux qui étaient exclusivement modernes, les victimes de Boileau. Celui-ci, de son côté, défendit maladroitement Homère et Pindare, et ne sut pas donner une théorie juste de l'imitation des anciens. Seul Fénelon entrevit quelques raisons critiques : nous aurons à y revenir.

Conséquences de la querelle. — Les véritables vainqueurs sont les modernes ; le dix-huitième siècle ne connaîtra plus l'antiquité. — On sent se développer l'idée de *progrès* : confiance de la société en elle-même et mépris de la tradition (*Encyclopédie*). Mais l'esprit encyclopédique, en discréditant le christianisme, se prive de l'élément le plus sérieux qui puisse entrer dans l'originalité des contemporains. Il faudra la réaction de Chateaubriand pour mettre au point les théories des modernes.

Cette querelle a donc en soi une véritable importance ; souvent puérile dans les détails, elle contient tous les symptômes du dix-huitième siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Boileau, édition GIDEL, 4 vol., Garnier, 1873.

Édition *Brunetière* (éd. de luxe), Hachette, 1889.

Éditions *classiques* de GIDEL (Garnier), AUBERTIN (Belin), BRUNETIÈRE (Hachette), PELLISSIER (Delagrave), GAZIER (Colin).

G. LANSON, *Boileau* (*Collection des grands écrivains français*). Hachette, 1892.

V. FOURNEL, *la Littérature indépendante et les écrivains oubliés au dix-septième siècle*. Paris, 1862.

A. BOURGOING, *les Maîtres de la critique au dix-septième siècle*. Garnier.

H. RIGAULT, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*. Hachette, 1856.

F. HÉMON, *Cours de littérature française ; Boileau*. Delagrave, 1892.

NISARD *Hist. de la littérature française*, t. II, chap. VI et VII.

CHAPITRE XIII

FÉNELON (1651-1715)

Sommaire: 1° *Fénelon* (1651-1715), d'abord supérieur des « Nouvelles Catholiques », devient en 1689 précepteur du duc de Bourgogne. En 1695, il est archevêque de Cambrai. L'affaire du *quiétisme* (1699) et la publication du *Télémaque* causent sa disgrâce. — Son caractère est complexe, séduisant et chimérique.

2° Dans le *Traité de l'éducation des filles* (1689), Fénelon donne d'utiles et judicieux conseils aux mères de famille ; il est modéré, sensé, et devance sur plusieurs points notre pédagogie moderne.

3° *Précepteur* d'un enfant très difficile, Fénelon réussit à le dompter et à l'instruire. Il compose pour lui des *Fables*, des *Dialogues des morts*, et le *Télémaque* (1699), où il résume presque toute la littérature grecque. — Les contemporains trouvèrent dans cet ouvrage une satire de Louis XIV et de son gouvernement.

4° *Le Traité de l'existence de Dieu* (1712-1718) est une œuvre de jeunesse, dont la première partie est consacrée au développement de la preuve par les *causes finales*, et la seconde à une démonstration *cartésienne* de la Divinité.

5° Dans les *Dialogues sur l'éloquence* (1680?), Fénelon critique avec sévérité les orateurs de son temps. Il fut lui-même un prédicateur remarquable par sa facilité et son onction ; mais nous ne possédons de lui que deux discours officiels.

6° *La Lettre à l'Académie* fut écrite en 1713 à M. Dacier, et publiée en 1716. Fénelon s'y montre sur certains points (éloquence, histoire) un critique très clairvoyant. Il trahit sa préférence pour les anciens.

7° Le *quiétisme* est la doctrine du *pur amour de Dieu*, propagée en France par Mme Guyon. Bossuet la fit condamner ; Fénelon, après une résistance habile, se soumit.

8° Le dix-huitième siècle a aimé dans Fénelon le prélat *tolérant* et *disgracié*, et le *critique*.

9° Écrivain, Fénelon est *aristocratique* et *attique*.

Fénelon occupe une place à part dans l'histoire des idées et des lettres, au dix-septième siècle. Il représente déjà la transition vers un nouvel ordre de choses, moins encore par les dates de ses ouvrages, que par l'esprit qui les anime.

Vie. — François de Salignac de la Mothe-Fénelon est né au château de Fénelon, dans le Périgord, en 1651. Il appartenait à une noble famille, et il eut toujours, d'un très grand seigneur, les manières et les sentiments. — Entré de bonne heure au séminaire de Saint-Sulpice, où le poussait la plus sincère vocation, il voulait d'abord se consacrer aux missions du Levant. Mais la faiblesse de sa santé l'obligea d'y renoncer ; et il fut nommé supérieur des « Nouvelles Catholiques », maison où l'on catéchisait les jeunes filles protestantes converties au catholicisme. Il remplit ces délicates fonctions de 1678 à 1689, avec toute l'intelligence et tout le tact qu'il y fallait apporter. C'est alors qu'il composa son premier ouvrage, le *Traité de l'éducation des filles*.

Fénelon fut ensuite chargé d'une mission auprès des protestants de l'Aunis et de la Saintonge, après la révocation de l'Édit de Nantes. Il usa de persuasion et de douceur.

C'est en 1689 que le duc de Beauvilliers, gouverneur du jeune duc de Bourgogne, choisit Fénelon comme précepteur du petit-fils de Louis XIV. Bossuet, qui avait Fénelon en grande estime, approuva hautement ce choix. Nous verrons comment le maître réussit avec son élève, et quels ouvrages sont sortis plus tard de ces six années de préceptorat.

En 1693, Fénelon fut reçu à l'Académie française. Deux ans après, il était nommé archevêque de Cambrai et sacré par Bossuet dans la chapelle de Saint-Cyr. Tout semblait lui assurer l'existence la plus calme, quand l'affaire du *quiétisme* vint tout gâter. Bientôt, la publication du *Télémaque* (1699), où chacun vit, avec une malice compromettante pour l'auteur, une satire de Louis XIV et de son gouvernement, acheva la disgrâce de Fénelon, qui resta jusqu'à la fin de sa vie renfermé et comme exilé dans son archevêché de Cambrai.

Fénelon mettait toutes ses espérances dans le duc de Bourgogne, et rêvait de devenir quelque jour, sinon son ministre, au moins son directeur à la fois spirituel et politique. La mort du prince (1712) vint ruiner cet espoir de revanche. Et Fénelon consacra ses dernières années à l'administration vigilante et paternelle de son diocèse, et à une lutte assez vive contre le jansénisme. Il mourut à Cambrai, le 7 janvier 1715.

Son caractère. — On connaît l'admirable portrait de Fénelon par Saint-Simon : « Ce prélat était un grand homme maigre, bien fait, pâle, avec un grand nez, des yeux dont le feu et l'esprit sortaient comme un torrent, et une physionomie telle que je n'en ai pas vu qui y ressemblât, et qui ne se pouvait oublier quand on ne l'aurait vu qu'une fois. Elle rassemblait tout, et les contraires ne s'y combattaient point. Elle avait de la gravité et de la galanterie, du sérieux et de la gaîté ; elle sentait également le docteur, l'évêque et le grand seigneur ; ce qui y surnageait, ainsi que dans toute sa personne, était la finesse l'esprit, les grâces, la décence et surtout la noblesse. Il fallait faire effort pour cesser de le regarder... Il s'était accoutumé à une domination qui, dans sa douceur, ne voulait point de résistance... Parmi tant d'art et d'ardeur de plaire, et si générale, rien de bas, de commun, d'affecté, de déplacé, toujours en convenance à l'égard de chacun... A tout prendre, c'était un bel esprit et un grand homme. »

L'impression qui se dégage de ce portrait, écrit par un contemporain, dont, pour une fois, la clairvoyance n'est point gâtée par la méchanceté, peut tenir dans le mot de : *contrastes*. Fénelon n'a pu laisser personne indifférent, parce qu'il avait en lui un singulier mélange de séduction et de hauteur, de tendresse et d'autorité, d'intelligence supérieure et d'entêtement étroit dans ses idées.

Ceux qu'il a d'abord charmés, comme Bossuet et Louis XIV, il les a déçus et révoltés. Ceux qu'il étonne aujourd'hui par la profondeur et la générosité de certaines de ses vues politiques, il les trompe bientôt par des utopies et par cet esprit *chimérique* si justement aperçu de Louis XIV. Il n'en reste pas moins vrai qu'à le prendre

dans son ensemble, il est des plus intéressants par cette complexité même, qui est moins encore celle d'un homme que celle d'une époque.

Le Traité de l'éducation des filles (1689). — C'est à la prière de Mme de Beauvilliers, mère de huit filles, que Fénelon rédigea ce charmant petit livre. Mais il y dépassa fort heureusement le cercle des conseils propres aux filles de la duchesse ; et ce fut bien un *Traité*, dont les idées ont encore aujourd'hui une grande valeur.

Fénelon établit d'abord (chap. I) *l'importance de l'éducation des filles*, et *l'inconvénient des éducations ordinaires* (chap. II). « Il faut craindre de faire des savantes ridicules... Mais les filles mal instruites et inappliquées ont une imagination toujours errante... Elles se rendent l'esprit visionnaire, en s'accoutumant au langage magnifique des héros de romans... Quel dégoût pour elles de descendre de l'héroïsme jusqu'au plus bas détail du ménage ! » — Fénelon est d'accord ici avec Mme de Maintenon, qui a senti, comme lui, qu'il fallait réagir contre l'instruction superficielle donnée aux femmes. Sans doute, un siècle aussi fécond en femmes supérieures, bien avant Fénelon, ne négligeait pas absolument l'instruction féminine. Mais, seules, les belles intelligences prenaient l'essor, en l'absence de toute méthode ; et celles-là même étaient exposées à la subtilité et au romanesque — Fénelon demande ensuite que l'on s'occupe des filles dès leur plus bas âge. Là, il nous surprend par la sûreté de ses observations physiologiques. Comme Rousseau, il veut que les premières études soient proportionnées à la faiblesse de l'enfant (chap. III, IV, V). « Le cerveau des enfants est comme une bougie allumée dans un lieu exposé au vent : sa lumière vacille toujours. » Aussi faut-il répondre promptement et nettement à leurs questions ; les provoquer, par la vue des objets dont on leur explique la nature et l'utilité (leçons de choses) ; choisir, pour leur suggérer les idées, des *images* propres à se graver en eux ; et leur rendre toujours l'étude agréable. Sur ce point, Fénelon insiste beaucoup ; peut-être insiste-t-il trop : l'enfant doit presque ignorer, à l'en croire, que l'étude exige un effort. Mais il n'y a là que l'exagération d'un principe excellent, qui est de rendre le travail aimable, en s'y intéressant soi-même, et en faisant sentir à l'enfant qu'on a plaisir et profit à devenir plus instruit. — Fénelon veut que l'enfant joue, souvent, et à des jeux *simples*. — Il n'est pas ennemi des moyens qui peuvent exciter l'enfant, comme l'émulation, les louanges bien placées, les récompenses (chap. VI) — Les chapitres VII et VIII sont consacrés à l'étude

de la religion. Là, Fénelon recommande de procéder par questions très simples, et d'user surtout des récits et des paraboles de l'Écriture, pour donner aux enfants des images sensibles et non abstraites de la religion. Il exige une religion raisonnable, sensée. « Il ne faut jamais mêler dans la foi ou dans les pratiques de piété rien qui ne soit tiré de l'Évangile, ou autorisé par une approbation constante de l'Église... Accoutumez donc les filles, naturellement trop crédules, à n'admettre pas légèrement certaines histoires sans autorité, et à ne s'attacher pas à de certaines dévotions qu'un zèle indiscret introduit, sans attendre que l'Église les approuve. » Et Fénelon ajoute quelques préceptes très intelligents et très tolérants sur la manière de défendre ses croyances contre les critiques des protestants. — Au chapitre IX, nous avons d'ingénieuses *Remarques sur plusieurs défauts des filles* : il faut les habituer à parler d'une façon brève et précise, à éviter la *finesse* « qui vient toujours d'un cœur bas et d'un petit esprit ». Tout ce passage sur les subtilités de l'esprit est excellent ; et Fénelon ne s'en est pas assez souvenu pendant la querelle du quiétisme. — Un spirituel chapitre, le Xe, est consacré à la *Vanité de la beauté et des ajustements.* « Je voudrais, dit-il, faire voir aux jeunes filles la noble simplicité qui paraît dans les statues et dans les autres figures qui nous restent des femmes grecques et romaines ; elles y verraient combien des cheveux noués négligemment par derrière et des draperies pleines et flottantes à longs plis sont agréables et majestueuses. Il serait bon même qu'elles entendissent parler les peintres et les autres gens qui ont ce goût exquis de l'antiquité. Elles pourraient, sans aucune singularité, prendre le goût de cette simplicité d'habits si noble, si gracieuse, et d'ailleurs si convenable aux mœurs chrétiennes. » Il faut, en effet, rendre les jeunes filles modestes ; que rien, surtout, dans leur extérieur *n'excède leur condition.* Autre précepte important : les désabuser du bel esprit. — Avec le chapitre XI, nous avons des préceptes pratiques sur les *devoirs* des femmes. « La science des femmes, comme celle des hommes, doit se borner à s'instruire par rapport à leurs fonctions ; la différence de leurs emplois doit faire celle de leurs études. » La femme doit être prête à faire l'éducation de ses enfants, à surveiller et à tenir sa maison ; sur ce dernier point, Fénelon dit très justement : « C'est le bon ordre, et non certaines épargnes sordides, qui fait les grands profits. » Il veut qu'une femme sache ranger et nettoyer. — C'est aussi une science que de se faire servir. Et là que d'observations piquantes sur les *domestiques* ! « Faites entendre que les hommes ne sont point faits pour être servis ; que le ser-

vice *étant établi contre l'égalité naturelle des hommes*, il faut l'adoucir autant qu'on le peut ; que les maîtres, qui sont mieux élevés que leurs valets, étant pleins de défauts, il ne faut pas s'attendre que les valets n'en aient point, eux qui ont manqué d'instruction et de bons exemples (1)... » (chap. XII). Dans ce même chapitre, Fénelon demande « qu'on apprenne à une fille à lire et à écrire correctement » ; qu'elle sache la grammaire, l'orthographe, les quatre règles d'arithmétique : un peu de *droit usuel* et *coutumier* pour l'administration de sa fortune et de ses terres ; de l'histoire grecque et romaine, celle de la France et des pays voisins. C'était la mode pour les jeunes filles d'apprendre l'italien et l'espagnol ; Fénelon n'y tient pas, il préférerait le latin. Dans la lecture des ouvrages d'éloquence et de poésie, il veut une « exacte sobriété » ; mêmes précautions pour la musique et la peinture. Une observation générale termine ce long chapitre, et le domine : « On doit considérer, pour l'éducation d'une jeune fille, sa condition, les lieux où elle doit passer sa vie, et la profession qu'elle embrassera selon les apparences. » — Enfin, dans le treizième et dernier chapitre, Fénelon ajoute de judicieuses remarques sur les gouvernantes.

Sur bien des points, ce *traité* peut nous sembler insuffisant. Mais il faut le juger à sa date, et féliciter Fénelon d'avoir montré dans son premier ouvrage tant de bon sens et de justesse, sans se laisser aller aux *chimères* qui vont bientôt chez lui se mêler aux théories les meilleures. Le style est d'une simplicité élégante et d'un naturel parfait ; on le dirait presque d'une plume féminine.

Fénelon précepteur du duc de Bourgogne. — Fénelon eut pour élèves les trois fils du Grand Dauphin : le duc de Bourgogne, héritier présomptif, le duc d'Anjou (qui devint roi d'Espagne), et le duc de Berry. On a surtout retenu le nom du premier, d'abord parce qu'il prend de bonne heure une plus grande importance politique, ensuite parce que ses frères semblent avoir été plus dociles

(1) On trouve, dans les *sermons* et dans les traités de *morale* du dix-septième siècle, une foule d'observations de ce genre, sur l'égalité des hommes, et sur l'obligation de bien traiter les domestiques. La différence avec le dix-huitième siècle, c'est que celui-ci parle au nom de l'égalité *sociale*, tandis que le dix-septième parlait au nom de l'égalité devant Dieu et de la charité chrétienne.

et moins intelligents. Selon Saint-Simon, le jeune duc « était né terrible, dur et colère jusqu'aux derniers emportements... impétueux avec fureur... opiniâtre à l'excès... naturellement porté à la cruauté, barbare en railleries... » Et Fénelon lui-même a, dans ses fables, dans ses *Dialogues des morts*, dans son *Télémaque*, plusieurs fois représenté le duc de Bourgogne avec ses caprices, son orgueil insolent, et ses retours pleins de franchise.

A cette nature excessive et riche, Fénelon et le duc de Beauvilliers appliquèrent un régime approprié. Les études étaient surtout pratiques ; et si l'on en excepte le latin, considéré plutôt comme une méthode de discipline pour l'esprit, on y voit que la plus grande part est faite à l'histoire et à la politique. La religion est *répandue sur le tout* ; elle est stricte et profonde, mais ferme et dégagée de toute dévotion mystique. Enfin, des exercices physiques de tout genre, et qui conviennent à un homme qui doit commander les armées, viennent compléter le programme.

En tout cela, la vraie part de Fénelon est l'éducation morale du prince. Avec une admirable patience, au moyen de leçons tirées des circonstances, d'artifices pédagogiques sans cesse renouvelés, et aussi en faisant appel à l'honneur, à la religion et à l'affection de l'enfant, il parvint à le dompter. Il y réussit trop peut-être. Car le duc de Bourgogne, devenu homme, fut un peu hésitant et timide. Mais il était loyal, pénétré de ses devoirs, et si une maladie prématurée ne l'eût enlevé aux espérances de la nation, il nous eût du moins évité le règne déplorable de Louis XV.

Ouvrages composés pour le duc de Bourgogne. — 1° *Les Fables.* — La plupart sont de petites *pastorales*, où l'on sent un véritable goût pour la nature, mais aussi un peu d'esprit chimérique, Fénelon s'imaginant volontiers que les bergers sont essentiellement vertueux et poétiques. Il ne faut voir, d'ailleurs, dans ces petites fictions composées en vue de la *moralité*, que des écrits pédagogiques, et destinés à un enfant.

2° *Les Dialogues des morts.* — Renouvelant un procédé illustré par Lucien chez les Grecs, Fénelon suppose que deux personnages, historiques ou littéraires, se rencontrent aux Enfers, ou dans les Champs-Élysées, et échangent leurs idées, leurs impressions, leurs théories. Le genre est, en soi, des plus faux,

puisqu'il fait dialoguer, sur un même *thème*, des individus de temps très différents, qui n'ont pas pu se connaître, et entre lesquels il n'y a point de *commune mesure*. Mais enfin, pour un précepteur, c'est un cadre ingénieux. — Tantôt ce sont d'illustres écrivains, comme Virgile et Horace, qui se complimentent et qui avouent mutuellement leurs défauts, avec une candeur d'outre-tombe ; ou Démosthène et Cicéron, qui se définissent et s'opposent (ce dialogue est excellent). Ou bien c'est le brillant et capricieux Alcibiade qui cause avec Socrate, ou avec Périclès, de philosophie et de politique. (Alcibiade a quelque chose de l'élève, et Fénelon est bien persuadé qu'il unit la sagesse de Socrate au génie politique de Périclès.) Puis, ce sont des dialogues sur le vrai patriotisme : Bayard mourant reproche au connétable de Bourbon sa trahison ; Commines apprend à Louis XI qu'un roi est justiciable de la postérité, etc. Tous les grands rois, Louis XII, François Ier, Henri IV et les grands ministres comme Richelieu sont appelés à donner ou à recevoir des leçons, dont le successeur de Louis XIV doit tirer profit.

3° *Le Télémaque.* — C'est de tous les ouvrages de Fénelon le plus connu. Sa réputation est même européenne ; et il n'est pas de peuple qui n'en possède la traduction. — Comment le *Télémaque* fut-il composé ? Fénelon, qui ne séparait jamais, dans son système pédagogique, la formation littéraire de ses élèves de leur éducation politique, entreprend de leur faire connaître la poésie grecque, tout en leur apprenant leur métier de roi. Il imagine de continuer le quatrième livre de l'*Odyssée*, celui où l'on voit le jeune Télémaque partant à la recherche de son père Ulysse. Tandis qu'Homère mène Télémaque seulement à Pylos et à Sparte, et le fait revenir à Ithaque, où Ulysse lui-même va bientôt rentrer, Fénelon prolonge les voyages du prince qu'il mène successivement chez les Phéniciens, en Égypte, à Chypre, en Crète, aux Enfers, — et dans l'île de Calypso, où Télémaque raconte lui-même une partie de ses aventures. Fénelon enchâsse dans ce voyage tous les épisodes qu'il peut emprunter aux poètes et aux historiens grecs. Si bien que, pour des élèves, la lecture attentive du *Télémaque*, dans une édition où les sources sont indiquées, est des plus instructives.

La Politique et la Satire dans le « Télémaque ». — Mais on peut dire que le véritable objet de Fénelon n'est pas là. Il s'agit surtout, à propos de chaque épisode, de donner au futur roi une leçon de morale ou de gouvernement. Et voilà par où le *Télémaque* fut considéré, à

son apparition, comme une véritable satire du caractère et de la politique de Louis XIV. Il est bien évident que les livres X et XI, dans lesquels le sage Mentor donne une constitution à la Crète, contiennent les idées de Fénelon : et comme Fénelon n'aime ni la guerre, ni le luxe, ni l'absolutisme royal, l'exposé même de son programme semble dirigé contre la façon dont Louis XIV a vécu et gouverné. D'ailleurs, ces théories énoncées dans un *roman*, Fénelon les confirme dans sa *Lettre à Louis XIV*, dans l'*Examen de conscience sur les devoirs de la royauté*, dans les *Mémoires concernant la guerre de la succession d'Espagne*.

Fénelon s'est défendu d'avoir voulu faire la satire de Louis XIV. Il écrivait au P. Le Tellier, après la publication subreptice du *Télémaque* : « Il aurait fallu que j'eusse été non seulement l'homme le plus ingrat, mais encore le plus insensé pour vouloir faire des portraits satiriques et insolents. J'ai horreur de la pensée d'un tel dessein. » Ces portraits étaient, d'après l'opinion de la cour, celui du roi lui-même dans Idoménée, qui aime à l'excès la guerre, le luxe et le plaisir, — celui de Louvois dans Protésilas, etc. Et il est certain que Fénelon eut en cela, comme Bourdaloue, un succès qu'il ne prévoyait peut-être pas. Car il lui fallait bien prévenir ses élèves contre le faste et la guerre ; il fallait bien leur inspirer la défiance des ministres durs jusqu'à la cruauté. Et encore, il fallait, sans biaiser, les avertir des dangers de l'amour. Alors, pouvait-on empêcher que ces portraits historiques et poétiques ne fussent, par la force même des choses, ceux d'un Louis XIV, d'un Louvois, d'une Mme de Montespan ? Aussi, Fénelon dit-il dans la même lettre : « Plus on lira cet ouvrage, plus on verra que j'ai voulu tout dire, *sans peindre personne de suite.* »

C'est en 1699 que parut la première édition du *Télémaque*, à l'insu de Fénelon. Un copiste infidèle communiqua le manuscrit à la maison Barbin, qui s'empressa de l'imprimer. On peut en croire Fénelon, lorsqu'il proteste contre cette publication tout à fait inopportune pour lui, en cette année où son *quiétisme* venait de le faire condamner à Rome, et qui contribua à rendre sa disgrâce définitive.

Le mérite littéraire de l'ouvrage lui a assuré un succès qui survit à l'actualité. Bien que cette « prose poétique » paraisse à la longue un peu monotone et d'une élégance trop continue, elle n'en a pas moins une souplesse élégante et distinguée, une saveur d'antiquité rajeunie, qui sont uniques dans notre littérature.

Le Traité de l'existence de Dieu. — La première partie de ce traité parut en 1712, sans l'aveu de Fénelon ; c'est probablement un ouvrage de jeunesse, qu'il n'a pas revu, et qui conserve à la fois la fraîcheur poétique et la prolixité d'un génie facile. Cette partie est consacrée à la démonstration de l'existence de Dieu par le spectacle de l'Univers et l'étude de ses lois (*les causes finales*). — La deuxième partie, publiée seulement en 1718, est métaphysique, et inspirée par un cartésianisme subtil et hardi.

Dialogues sur l'éloquence. — Cet ouvrage appartient à la jeunesse de Fénelon ; il n'a été publié qu'après sa mort. Il y a trois *Dialogues*, dans lesquels il ne faut pas chercher cette vie et ce mouvement qui font le charme des dialogues platoniciens. Les trois interlocuteurs ne sont même désignés que par des lettres A, B, C. Le personnage appelé A est Fénelon lui-même, qui discute les objections complaisantes de B. Quant à C, il est chargé, lui aussi, en général, de présenter des théories plutôt mondaines et profanes. — Dans le premier de ces trois dialogues, Fénelon critique les prédicateurs à la mode, qu'il accuse de courir après le bel esprit et de vouloir plaire. Là se place un remarquable parallèle entre Démosthène et Isocrate, entre l'*orateur* et le *rhéteur*. — Dans le deuxième dialogue, Fénelon aborde les trois parties de l'éloquence : *instruire*, *plaire*, *toucher*. Un sévère portrait de l'orateur qui abuse des *divisions* et du *raisonnement* est sans doute celui de Bourdaloue. — Dans le troisième, il est surtout question des sources chrétiennes de l'éloquence : l'Écriture et les Pères.

On s'étonnera peut-être de la sévérité ironique ou indignée que témoigne Fénelon contre les prédicateurs d'une époque considérée comme la plus brillante de l'éloquence chrétienne. Mais n'oublions pas, d'abord, qu'il est très

sensible à tout ce qui lui paraît s'écarter de la *simplicité des anciens*, qu'il conçoit le sermon comme une sorte d'homélie, où l'onction doit l'emporter sur l'éloquence, et qu'il considère non pas les génies supérieurs de son temps (sauf Bourdaloue, qui lui déplaît), mais la masse des prédicateurs à la mode. La Bruyère, peu d'années après, sera aussi sévère, dans son chapitre *De la Chaire*.

Fénelon prédicateur. — Si difficile pour les prédicateurs de son temps, Fénelon a-t-il laissé comme sermonnaire, des chefs-d'œuvre égaux à ceux de Bossuet ou de Bourdaloue ? — Les contemporains sont très favorables à son genre d'éloquence, à la fois plein de chaleur et d'onction. Fénelon devait y apporter cette facilité distinguée, cette abondance fleurie, qui charme dans le style de ses ouvrages. Mais il nous est presque impossible aujourd'hui d'établir une comparaison entre lui et ses rivaux, car nous ne possédons de Fénelon, en dehors de quelques fragments, que deux sermons complets ; leur caractère *officiel* leur ôte sans doute ce qu'il y avait de plus original dans le talent de l'orateur. — Le premier est le *Sermon pour la fête de l'Épiphanie*, prononcé le 6 janvier 1685, dans la chapelle des Missions étrangères en présence des ambassadeurs de Siam. Fénelon se réjouit des progrès de la foi en Orient ; mais *il se réjouit avec tremblement*, craignant l'extension de l'impiété en Occident. Il trace dans ce second point un tableau sévère et prophétique de la corruption des mœurs. — Le second sermon a été prêché le 1er mai 1707, à Lille, pour le *Sacre de l'archevêque de Cologne*. Ce discours, trop peu connu, est tout un programme des rapports de l'Église et de l'État. « L'Église n'a aucun besoin du secours des princes de la Terre ; — les princes peuvent lui être utiles pourvu qu'ils s'humilient. » C'est un véritable document, à comparer aux sermons où Bossuet parle des *Devoirs des rois*, ou à la *Politique tirée de l'Écriture sainte*.

Sauf ces deux discours officiels, Fénelon a dédaigné, comme Bossuet, de conserver ses sermons ; nous n'avons pas même de ces ébauches magistrales qu'on peut rassembler et publier. Mais il fut incontestablement un sermon-

naire du plus grand talent, et tout à fait d'accord avec sa théorie de l'éloquence chrétienne.

La lettre à l'Académie. — On connaît les circonstances qui firent naître, beaucoup plus tard, la *Lettre à l'Académie*. M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie française, avait prié les membres de la compagnie de donner leur avis sur les *occupations* qui leur semblaient le plus utiles (1713). Fénelon, de Cambrai, répondit par un *Mémoire* qui parut assez intéressant pour qu'on en votât l'impression. Alors, Fénelon demanda la permission de revoir son manuscrit, et rédigea la *Lettre à l'Académie*, qui fut publiée seulement un an après sa mort (1716).

Cet ouvrage est étudié spécialement dans les classes, et nous n'avons pas à en faire l'analyse. On y trouve à la fois des opinions critiques très justes et très suggestives (sur la *rhétorique*, où Fénelon revient à ses idées des *Dialogues*, — sur *l'histoire*), et d'autres plus discutables, quoique mêlées de traits excellents (la *poétique*, la *tragédie*, la *comédie*, et surtout le *projet d'enrichir la langue*). Appelé à se prononcer, dans le dernier chapitre, sur la querelle des anciens et des modernes, il se dérobe avec la politesse d'un grand seigneur qui craindrait de désobliger ses adversaires. Mais son hésitation même est une réponse ; et comme il choisit parmi les anciens tous les exemples qu'il oppose, comme autant de modèles et de leçons, aux écrivains de son temps (Sophocle à Racine, Térence à Molière, Démosthène et les Pères aux orateurs modernes, etc.), on peut conclure que la *Lettre à l'Académie* est un plaidoyer en faveur des anciens.

Le quiétisme. — Un religieux espagnol, Molinos, avait inventé une sorte de mysticisme religieux et moral. C'était le *pur amour* de Dieu, qui dispenserait de tous les actes de foi et de piété; le fidèle n'aurait plus qu'à se laisser vivre dans le repos complet, le *quiétisme* (du latin *quies*). Molinos fut condamné à Rome. Une jeune veuve, Mme Guyon, reprit le fond de cette doctrine, et soit par ses ouvrages, soit par la parole, elle la répandit en Suisse, en Savoie, puis à Paris. — D'abord, on ne vit pas l'hérésie. Mme de Maintenon se laissait séduire, ainsi que

Fénelon. — Mais Bossuet, qui veillait sur l'orthodoxie et suspectait toutes les nouveautés, intervint. Il fit nommer une commission ecclésiastique pour examiner les livres de Mme Guyon et pour l'interroger elle-même. Des conférences se réunirent à Issy, et l'on y rédigea un formulaire que Mme Guyon et tous ceux qui s'étaient intéressés à sa doctrine, y compris Fénelon déjà archevêque de Cambrai, signèrent docilement (1695). Cependant, Mme Guyon ayant recommencé à insinuer son quiétisme de différents côtés, on l'arrêta et elle fut enfermée à Vincennes.

Bossuet, qui voulait toujours mettre au point ces questions de dogme, écrivit alors ses *Instructions sur les états d'oraison* (1697). Fénelon, de son côté, et malgré la lettre où il protestait de sa soumission, publia les *Maximes des saints*, où il exposait, sur chaque point du mysticisme, l'opinion *vraie* et l'opinion *fausse*. Bossuet jugea ce livre hérétique. La cause fut portée en cour de Rome. A partir de ce jour, c'est un échange de lettres et de mémoires entre les deux adversaires. Bossuet y porte l'ardeur de son tempérament d'apôtre, son autorité de « Père de l'Église », et aussi une certaine violence qui dépasse les bornes de la polémique courtoise. Fénelon est plus fuyant ; il se défend en reculant ; il désavoue avec des réserves ; il irrite son adversaire par des réticences et des distinctions. Mais la victoire reste à Bossuet. Le 12 mars 1699, le livre des *Maximes des saints* est condamné à Rome. Fénelon se soumit, cette fois, avec une abnégation complète. On raconte que, montant en chaire au moment où il apprit sa condamnation, il prêcha sur l'obéissance.

Ne nous y trompons pas, encore cette fois. Sous ces querelles théologiques, de grâves questions philosophiques et humaines sont enfermées. Il n'importait pas seulement à l'orthodoxie catholique que Fénelon fût vaincu par Bossuet ; celui-ci représentait encore le *bon sens* contre une dangereuse utopie.

Pourquoi le dix-huitième siècle a-t-il aimé Fénelon. — Le dix-huitième siècle, peu suspect de tendresse pour les hommes d'Église, sévère pour Bossuet, a été enthousiaste de Fénelon. Quelles sont les raisons de cette préférence ?

1° Fénelon est un *disgracié* politique et religieux ;

2° S'il a été disgracié, c'est qu'il avait des *opinions à lui* : en politique (*Télémaque*), en religion (*quiétisme*).

3° Malgré cette disgrâce et cette condamnation par Rome, il a été vertueux et bienfaisant : il ne le fut donc pas seulement par *christianisme*, mais par « amour de l'humanité » ;

4° Il est, en critique, une sorte de novateur, dans sa *Lettre à l'Académie*.

Le dix-huitième siècle a mal compris Fénelon, et a dénaturé son caractère. Il l'a fait beaucoup plus *tolérant* qu'il ne le fut, et ne pouvait l'être, en son siècle ; et il a regardé comme une *victime* du despotisme, un des esprits les plus absolus, mais aussi les plus habiles. Cependant, en politique et en critique, il a eu raison de le considérer comme un précurseur.

Fénelon écrivain. — Le style de Fénelon est aussi difficile à définir que sa personne. Il a par-dessus tout un caractère d'aisance aristocratique ; c'est le ton de la plus exquise conversation. Il est *attique*, par son élégance sobre et souple. Il est imagé et poétique, sans hardiesse et sans artifice ; on dirait que d'involontaires souvenirs d'Homère et de Platon viennent le fleurir et le parfumer. Le défaut est une certaine fluidité un peu molle, qui pourtant a encore son charme.

BIBLIOGRAPHIE

FÉNELON, *Œuvres*, édition de Saint-Sulpice, 10 vol., 1851-1852.

Éditions classiques de *Télémaque* (Hachette, Delagrave, Belin, etc.).

Éditions classiques, *Lettre à l'Académie* (CAHEN, Hachette).

— — *Dialogues sur l'éloquence* (DESPOIS, Delagrave)

NISARD, *Littérature française*, III, chap. XIV.

FAGUET, *Dix-septième siècle*.

P. JANET, *Fénelon* (*Collection des grands écrivains français*). Hachette.

GRÉARD, *l'Éducation des femmes* (Hachette).

F. HÉMON, *Cours de littérature, Fénelon* (Delagrave).

QUATRIÈME PARTIE

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

TABLEAU GÉNÉRAL DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Sommaire : 1° Entre le dix-septième et le dix-huitième siècle, la limite est difficile à fixer. Il faut considérer surtout la date des *influences* : par là Bayle, dont le *Dictionnaire* avait paru en 1697, est contemporain des *Lettres persanes* (1721). — Le dix-huitième siècle se divise assez nettement en deux périodes : 1715-1750 ; 1750-1789.

2° La *cour* n'est plus le centre du goût ; le roi règne et ne gouverne plus ; les *salons* deviennent tout-puissants, et l'*opinion* décide des réputations.

3° La *Philosophie* abandonne la métaphysique et la morale, pour s'occuper de questions sociales et politiques. — La religion, affaiblie par les querelles théologiques du dix-septième siècle, est mal défendue. — Le dix-huitième siècle reprend les idées du seizième.

4° Il n'y a plus à proprement parler de *littérature*. L'originalité du siècle est dans les ouvrages d'histoire, de sciences, de droit, de polémique sociale.

5° Les *Sciences* se développent en France et à l'étranger, et surtout on commence à en découvrir des *applications* pratiques. — Les *Arts* subissent une crise d'affectation, et sont ramenés à la simplicité antique par David.

6° Les pays étrangers parlent notre langue et imitent nos œuvres : c'est la période du *cosmopolitisme* européen. La France imite surtout l'Angleterre : Locke, Swift, Pope, Richardson.

I. — Les dates du dix-huitième siècle.

Les dates, en littérature et en histoire, n'indiquent pas des limites fixes. Cependant, on peut dire que l'on passe assez brusquement du moyen âge à la Renaissance, et plus rapidement encore du dix-huitième au dix-neuvième siècle. C'est que de grands faits historiques (Réforme, Révolution) interrompent le développement lent et normal des idées et des formes d'art. Mais, entre le dix-septième et le dix-huitième, la transition est presque insensible.

A quelle année faut-il faire commencer le dix-huitième siècle littéraire et philosophique ? D'une part, certains écrivains classiques, comme Boileau, ne meurent qu'en 1711. D'autre part, Fontenelle, qui a déjà quarante-trois ans en 1701, doit être rattaché au dix-huitième siècle; et Bayle publie en 1697 son *Dictionnaire*, qui est comme une première *Encyclopédie*. Regnard, que l'on rattache au dix-huitième, meurt en 1709, avant Boileau et Fénelon, avant Thomas Corneille et Fléchier. Bref, ni l'année 1701, ni la mort de Louis XIV en 1715, ne marquent des limites. Et il faut considérer en ce cas moins la *date* des œuvres que celle de leur influence. Ainsi l'influence de Bayle ne se fait guère sentir que sous la Régence ; et par là le *Dictionnaire* de 1697 est contemporain des *Lettres persanes*, de 1721.

En lui-même, le dix-huitième siècle comprend deux parties bien distinctes, divisées presque exactement par l'année 1750, date du premier *Discours* de J.-J. Rousseau. Aux environs de cette date meurent Montesquieu et Fontenelle ; Voltaire quitte la France pour séjourner à Berlin, d'où il reviendra tout à fait « philosophe ». L'*Encyclopédie* commence à paraître en 1751. Dès lors, par les livres et par les salons, c'est presque exclusivement une propagande et une polémique d'idées et de théories. En même temps, le *sentiment* ou la *sensibilité* sont rentrés dans le style avec Rousseau.

II. — La société et l'opinion.

La cour. — Dès les premières années du dix-huitième siècle, la cour perd son influence prépondérante. Ce n'est pas qu'on y soit moins assidu, jusqu'à la Révolution, et que la faveur du roi ne soit demeurée précieuse et utile. Mais ce roi, Louis XIV vieillissant et surtout Louis XV, ne cherche plus à diriger le goût ni l'esprit public. Rien ne confirme mieux la réalité de l'influence exercée par Louis XIV jusque vers 1700, que l'incertitude et le désarroi qui succèdent à l'unité harmonieuse imposée par sa forte personnalité. A la cour de Louis XV, divers partis se combattent, qui l'emportent à tour de rôle. Un changement de ministre ou de favorite remet tout en question ; le roi règne encore et ne gouverne plus. En face de cette cour divisée, mais où l'étiquette conserve sa tyrannie et où les idées sont aussi opprimées que les mœurs y sont libres, se dressent les salons.

Les salons. — Si les premiers salons du dix-huitième siècle, la Cour de Sceaux et le salon de Mme de Lambert, sont frivoles ou précieux, déjà celui de Mme de Tencin, et surtout ceux de Mme du Deffand et de Mme Geoffrin deviennent des centres *philosophiques*. Ce qui caractérise ces réunions, c'est d'abord le mélange plus intime des différentes classes : les gentilshommes ne sont plus les protecteurs des gens de lettres ou de science, ou ne croient plus les honorer en les traitant d'égal à égal. Eux-mêmes, ils font de la littérature et de la science ; gens d'épée, de robe ou de finance, ils sentent que la puissance et l'avenir sont aux mains qui tiennent une plume ou un compas. Et désormais la grande aristocratie est celle de l'esprit. — De plus, la conversation, si elle a ses jours de frivolité, roule de préférence sur des sujets scientifiques, politiques, économiques. Il ne s'agit plus de faire des *portraits*, d'organiser des parties de campagne, de comparer des sonnets, ni même de rédiger des *maximes* ; dans ces dîners et dans ces soirées de la rue de Beaune ou de la rue Saint-Honoré, on réforme l'État, on réorganise les finances, on

corrige les abus, on prépare la nuit du 4 août ou les Droits de l'homme ; ou bien, on discute une découverte astronomique ou physique, on écoute avec application et avec complaisance un savant qui vulgarise sa science. La noblesse, qui se désintéresse de plus en plus des affaires courantes de l'État, est à la tête du mouvement. C'est elle, n'en doutons pas, qui a préparé la Révolution, dont elle ne prévoyait pas les conséquences : la noblesse a émigré devant le choc en retour des idées qu'elle avait lancées.

Grâce aux salons, et aussi grâce à la lecture plus répandue, aux petits journaux, aux pamphlets, aux pièces de théâtre remplies d'allusions ou de thèses, se forme une puissance nouvelle, *l'opinion*. Ce n'est plus de la cour qu'un ouvrage est justiciable, non plus que du bon goût des connaisseurs ou des initiés, mais bien du suffrage plus étendu, plus libre, mieux informé, de cette masse éclairée qui comprend à la fois des grands seigneurs, de hauts magistrats, des écrivains, des amateurs, des femmes, des clercs assidus au parterre, et des « pauvres diables ». Puissance mystérieuse, indéfinissable, plus efficace de jour en jour, qui brave la *censure* et favorise les contrefaçons de Hollande ou de Genève; puissance qui impose au gouvernement une demi-tolérance et l'achèvement de l'*Encyclopédie*. C'est en s'appuyant sur elle, et en la flattant, que Voltaire, créant une âme commune dans le corps social, lui apprend à se rendre redoutable aux rois et à user à son tour de l'intimidation.

III. — La philosophie et la religion.

Philosophie. — Toutes les idées, toutes les revendications de ce siècle, où l'on reprend par la base, afin de les détruire avant de les reconstruire, les institutions et les croyances, tiennent dans ce mot : *philosophie*, sur le sens duquel il faut bien s'entendre.

Au dix-septième siècle, la philosophie se composait d'une métaphysique, d'une psychologie, et d'une morale ; on y joignait la logique, ou l'art de raisonner. Descartes, Pascal, Bossuet, Malebranche, sont des philosophes au sens traditionnel et complet du mot. — Au dix-huitième

siècle, sous l'influence de Locke, philosophe anglais, qui avait publié, en 1690 son *Essai sur l'entendement humain*, et sous celle de Bayle, on abandonne la métaphysique et la psychologie pour une philosophie expérimentale et sociale. Sans doute, on croit bien encore qu'il est possible de discuter sur l'existence de Dieu, sur l'immortalité de l'âme, sur les passions... Mais à quoi bon ? N'a-t-on pas des sujets et des objets plus présents, et dont la solution immédiate importe davantage, pour le bonheur du genre humain et pour la commodité de la vie ? « Occupons-nous un peu moins, dit-on, des attributs de la Divinité, des limites de la prescience divine et de la liberté humaine, de la connaissance et du bon usage de nos passions, — et un peu plus d'améliorer les procédés de la justice dans les tribunaux dont nous relevons immédiatement, de réformer les institutions politiques au milieu desquelles nous vivons, de réparer les inégalités de la fortune par une meilleure répartition de l'impôt, d'acquérir la liberté de conscience, d'assurer à chaque citoyen un peu d'aisance, etc. Quant aux mœurs proprement dites, ce sera affaire à chacun d'y veiller ; la vraie morale consiste à ne pas nuire à son voisin ».

D'ailleurs, tous ces *philosophes*, qui ont abandonné avec dédain les spéculations métaphysiques ou psychologiques, n'en sont pas pour cela beaucoup plus pratiques. D'abord, ils s'accommodent parfaitement des abus existants, et ils en profitent. Gentilshommes, ils ne renoncent point à leurs privilèges ; financiers, ils contribuent à ruiner le pays. Et puis, comme leur beau zèle de réformateurs ne peut avoir d'effets immédiats, ils donnent à cœur joie dans l'utopie et poussent leurs systèmes jusqu'à l'absurde. Voyez Rousseau et Diderot. Seul Voltaire, et là est le secret de sa popularité, s'attaque à des choses réelles. Il ne se contente pas d'écrire des phrases sur la liberté de conscience : il agit en faveur de Calas et de Sirven ; il lutte contre des abus déterminés, et il indique des remèdes.

Quoi qu'il en soit, leur idéal à tous, ce n'est plus l'amélioration de l'homme intérieur, c'est la marche vers le progrès. « L'âge d'or que les anciens ont placé si loin derrière nous, disent-ils, est devant. » Le progrès se réa-

lise par la science, et surtout par les applications des sciences. Voilà pourquoi, au dix-huitième siècle, tout philosophe se double d'un savant. Rousseau sera le seul à s'irriter contre le progrès.

La religion. — Que devient la religion, au milieu de ce développement de la philosophie positive ? Bien des raisons peuvent expliquer son affaiblissement. D'abord, ces mêmes découvertes scientifiques, qui semblent apporter une solution rationnelle aux inquiétudes humaines. La Divinité est moins présente, dans un univers dont les phénomènes obéissent à des lois connues ; et, pour des esprits à courte vue, Dieu s'enfonce dans un tel lointain qu'on ne l'aperçoit plus. On y a quelque intérêt d'ailleurs, et l'on y met une certaine complaisance ; à l'affaiblissement de l'idée religieuse correspond alors celui de la moralité. — D'autre part, les querelles et les disputes du dix-septième siècle, le jansénisme, le quiétisme, la persécution contre les protestants, sont autant de causes de discrédit pour la religion. Les philosophes du dix-huitième siècle n'y voient que des manifestations du *fanatisme*, et ils s'emparent des arguments que chaque parti a inventés contre l'autre, pour les en accabler tous à la fois. De là ces chapitres sur les *affaires religieuses* dans *le Siècle de Louis XIV* : Voltaire nous donne le ton de ses contemporains.

Et cette religion, qui eut, au dix-septième siècle, des représentants si autorisés, si grands par le caractère et par le talent, n'est plus défendue, au dix-huitième siècle, que par un gouvernement décrié, une cour corrompue, un Parlement arriéré, des prélats de boudoir et des folliculaires enragés. Aussi la haute société en est-elle arrivée à regarder la religion comme une de ces institutions d'État, auxquelles il est décent de se soumettre, pour sauver les apparences.

Bien entendu, nous parlons ici de la noblesse et de la bourgeoisie parisiennes, et encore de celles qui forment les classes dirigeantes. N'allons pas croire que la petite noblesse provinciale et la plupart des bourgeois aient eu l'impiété et les mœurs d'un Richelieu. Au contraire. La vie de famille, religieuse, morale, fondée sur les tradi-

tions et les croyances, est encore celle de la majorité des Français. Mais cette majorité n'a ni écrit ni parlé ; et elle a fini par subir l'impulsion de l'élite intellectuelle et philosophique.

Rapports entre le seizième et le dix-huitième siècles. — Tous les historiens et tous les critiques ont signalé des rapports entre le seizième et le dix-huitième siècle. Un courant de curiosité hardie et de philosophie sceptique, dont les sources jaillissent à la Renaissance, semble, selon l'expression de Sainte-Beuve, se perdre sous terre pendant le dix-septième siècle, pour reparaître au dix-huitième. La forte discipline religieuse et politique du règne de Louis XIV retarde et dissimule un mouvement d'idées facile d'ailleurs à suivre dans la société *libertine* du dix-septième siècle lui-même, et qui, à partir de 1715, reprend librement son cours.

IV. — La Littérature.

Les lettres proprement dites. — Le dix-huitième siècle a rejeté l'autorité et l'imitation des anciens. Mais, dans toute réaction littéraire, en France, il n'y a jamais, comme le dit finement Rémusat, qu'un changement de modèle. On n'imite plus les anciens, soit. Mais on imite, et avec quelle fidélité ! ceux qui ont imité les anciens. Boileau est devenu le *législateur du Parnasse*. C'est dans *l'Art poétique*, ce n'est pas dans un nouvel idéal propre au siècle, que l'on cherche les lois des genres. La tragédie sera racinienne. Dans la comédie, jusqu'à Marivaux, on imitera Molière. L'épopée et l'ode seront conformes aux préceptes de Boileau, ainsi que la poésie descriptive. Rien de plus singulier que la docilité de ce siècle indépendant, en ce qui concerne les formes littéraires : c'est le *pseudo-classicisme* qui commence. — Aussi, quelle infériorité ! Aucun de ces ouvrages du dix-huitième siècle ne donne la forte impression d'originalité, de beauté, de durée, que nous éprouvons toujours à la lecture des grands classiques. Le style poétique lui-même devient artificiel ; c'est une sorte de langue morte, dont on apprend le vocabulaire spécial, les figures, les périphrases.

L'originalité du dix-huitième siècle. — Mais ce ne sont là que des apparences, auxquelles le dix-huitième siècle lui-même s'est laissé prendre. La vérité, c'est qu'il n'y a plus de *littérature*, ou du moins qu'elle est négligeable, si estimable d'ailleurs qu'elle ait pu paraître aux contemporains. La tragédie devient la « pièce à thèse »; et la valeur de *Zaïre*, de *Mahomet*, comme de *la Veuve du Malabar* de Lemierre ou des *Barmécides* de La Harpe, est dans les *idées*; ce sont pour nous des documents sur la *façon de penser* du dix-huitième siècle. La poésie descriptive ou légère n'a pas une valeur esthétique, ou a perdu celle qu'elle voulait avoir; elle renferme aussi la psychologie et la philosophie du temps.

Quand on passe à la prose, c'est mieux encore. Plus de cadres conventionnels, plus de genres imposés, plus de langue factice. La matière est nouvelle, et la forme aussi. On fait presque tort à des ouvrages comme *l'Esprit des lois*, *le Siècle de Louis XIV*, *l'Émile*, *l'Histoire naturelle*, quand on prononce à leur sujet ce mot équivoque de *littérature*. Ce sont des manifestations spontanées, originales, d'idées et de découvertes, dans des domaines inexplorés. Et l'on souffre à les voir s'encadrer, dans des manuels scolaires, entre *Vert-Vert* et *les Saisons* !

V. — Les sciences.

Il faudrait plusieurs pages pour résumer, même très brièvement, les découvertes du dix-huitième siècle. Qu'il suffise de rappeler : en *mathématiques*, les noms de d'Alembert, de Laplace, de Monge, — en *astronomie :* Herschell, Clairaut, Cassini, — en *physique et chimie :* Dufay, Nollet, Franklin, Priestley, Lavoisier, Berthollet, Fourcroy, — en *sciences naturelles :* Buffon, Daubenton, Lacépède, Linné, Jussieu, Haüy, — etc.

Le mouvement scientifique est favorisé par l'intérêt qu'y prennent les princes, surtout à l'étranger, et la noblesse. Il est de mode d'être physicien ou chimiste, comme jadis d'être bel esprit. Les femmes encouragent aussi les sciences par leur curiosité ; et Mme du Châtelet, qui traduit

Newton et envoie des mémoires à l'Académie des sciences, n'est pas une exception.

Les connaissances pratiques sont précisées et vulgarisées par l'*Encyclopédie* ; les arts mécaniques en profitent et l'*industrie scientifique* va en sortir.

Mais ce progrès des sciences a aussi une influence générale ; il habitue les esprits à la netteté et à la méthode ; il est une heureuse réaction contre l'utopie philosophique ; il transforme l'histoire, l'exégèse, la critique, et ses effets se feront surtout sentir au dix-neuvième siècle.

VI. — Les arts.

Ici encore, nous devons nous borner à quelques indications générales (1). L'art français suit à peu près le mouvement du siècle : WATTEAU († 1721) représente la première émancipation. A la grandeur et à la majesté de Lebrun, il substitue une grâce spirituelle et piquante ; et cet art n'exclut pas le naturel. Il a, pour successeurs, des peintres qui exagèrent ses qualités jusqu'aux défauts, tels que Lancret. — En même temps, l'architecture se fait souple et ornée. Elle aboutit au style rocaille ou *rococo*.

L'originalité du siècle, en ce qu'elle a de plus délicat et de plus fâcheux à la fois, se précise dans BOUCHER, dessinateur négligent, mais coloriste aimable. Après lui, dans le même genre, FRAGONARD fait de jolie peinture anecdotique. GREUZE compose mieux ; mais on peut préférer ses charmantes figures isolées à ses grands tableaux *littéraires* et *moraux*, qui faisaient délirer Diderot. Le réalisme apparaît avec CHARDIN, admirable peintre de portraits.

Cependant, dans le dernier tiers du siècle, il se fait, sous des influences scientifiques, historiques et archéologiques, une réaction contre la *peinture de genre*. Le plus célèbre représentant de la grande peinture est alors DAVID, qui rapporte de Rome le sentiment d'une antiquité factice

(1) Voir *l'Histoire générale des beaux-arts*, de M. R. PEYRE. Delagrave ; et S. ROCHEBLAVE, *l'Art français au dix-huitième siècle dans ses rapports avec la littérature* (*Hist. de la litt. franç.*, PETIT DE JULLEVILLE. Colin, t. VI, chap. 15).

encore en sa raideur, mais moins conventionnelle que celle de Lebrun.

La sculpture, d'abord assez maniérée avec LEMOYNE, BOUCHARDON, FALCONET, prend plus de vigueur et de réalisme avec PIGALLE et HOUDON.

Les plus célèbres architectes du siècle sont GABRIEL, qui a construit l'École militaire et les deux grands hôtels de la place de la Concorde, et SOUFFLOT, qui a fait le Panthéon. Mais le goût du temps est plutôt représenté par l'architecture privée, qui conserve jusqu'à la fin son caractère d'élégance un peu mièvre.

VII. — **Les influences extérieures.**

Jamais le *cosmopolitisme* ne fut plus développé qu'au dix-huitième siècle. Ouvrez la correspondance des grands écrivains, vous les trouvez en rapport avec les rois, les princes, les grands seigneurs, les savants, les écrivains de tous les pays. Les étrangers affluent à Paris et tiennent à honneur de se faire présenter dans les salons. D'ailleurs, notre littérature rayonne sur l'Europe entière. Les grands écrivains du dix-septième siècle sont devenus les modèles des Anglais qui oublient Shakespeare, des Allemands qui attendent Lessing, des Italiens qui manquent alors d'hommes de génie. Nos arts ont la même influence. L'Allemagne et la Russie se couvrent de palais à la française, et le *rococo* sévit de Berlin à Rome. Enfin, nos idées philosophiques s'infiltrent partout.

L'Angleterre. — Mais l'étranger n'avait-il pas aussi sa part dans notre littérature et dans notre philosophie ? Notre littérature a été relativement peu touchée. Sans doute, Shakespeare a fourni quelque chose, mais fort peu, à Voltaire ; et il a été traduit par Letourneur et adapté par Ducis. Et nous devons aussi reconnaître que les romans anglais de Richardson ont déterminé chez nous des imitations, sans oublier que ceux de l'abbé Prévost leur étaient antérieurs. Mais c'est surtout dans le domaine des idées et des mœurs que se fait sentir l'influence anglaise. Nous aurons assez l'occasion d'y revenir. Montes-

quieu et Voltaire doivent particulièrement à leur séjour en Angleterre leurs idées politiques et sociales. Nos encyclopédistes, nos économistes, nos savants, s'inspirent aussi des théories d'outre-Manche. La société en est imprégnée. La tolérance, la liberté civique, la dignité du commerce et de l'industrie, le confortable public et privé, etc., circulent en France à titre d'importations anglaises.

Les grands noms et les grandes dates de la littérature anglaise sont, en ce dix-huitième siècle : NEWTON († 1727); — SWIFT († 1745), qui publie en 1704 le *Conte du Tonneau*, et en 1726 les *Voyages de Gulliver* (Voltaire s'en inspirera dans ses romans et dans ses pamphlets); — ADDISON († 1719 donne en 1711 son *Spectateur*, journal littéraire, critique, moral, imité par Marivaux, et en 1713 sa tragédie de *Caton* ; — POPE († 1744) publie en 1718 sa *Dunciade*, poème satirique imité par Palissot, et en 1732 son *Essai sur l'homme*, qui a servi de modèle à Voltaire pour sa poésie philosophique ; — DANIEL DE FOË († 1731), dont le *Robinson Crusoé* est de 1719; — RICHARDSON († 1761), dont les romans, *Paméla*, *Clarisse Harlowe*, etc., paraissent de 1740 à 1750; — des philosophes comme DAVID HUME, ADAM SMITH, THOMAS REID, — des historiens comme GIBBON, etc.

Or, au dix-huitième siècle, chacun savait l'anglais, comme au siècle précédent l'italien.

L'Allemagne. — De ce côté, où tout le monde parlait français, il faut signaler cependant les premiers chefs-d'œuvre d'une littérature qui se préparait à jeter le plus vif éclat et à exercer, elle aussi, une forte influence sur notre pays.

LEIBNIZ († 1716) a publié sa *Théodicée* en 1710, et sa *Monadologie* parut après sa mort, en 1720 ; — GOTTSCHED († 1766) traduit des tragédies de Racine et engage bientôt la lutte contre Lessing ; — KLOPSTOCK († 1803) publie sa *Messiade* de 1748 à 1773 ; — LESSING († 1781) écrit en 1765 son *Laocoon*, et en 1767 sa *Dramaturgie de Hambourg* ; il donne ensuite ses pièces, dont la principale, *Nathan le Sage*, est de 1779; et, tout en subissant l'influence de Diderot, il renouvelle le théâtre allemand ; — mais déjà GŒTHE avait fait jouer, en 1773, son *Gœtz de Berli-*

chingen, et publié *Werther* en 1774 ; or, *Werther* est traduit en français en 1784, et obtient un grand succès; *Egmont* est de 1788, *Iphigénie* de 1789, *Wilhem Meister* de 1795, *Hermann et Dorothée* de 1798 ; — SCHILLER donnait *les Brigands*, en 1780, *Fiesque* (1784), *la Guerre de Trente Ans* (1791), *Wallenstein* (1799). Il faudrait nommer encore VOSS, WIELAND, — le grand archéologue et critique d'art WINCKELMANN († 1768), — les philosophes HERDER († 1803), KANT († 1804), etc.

L'Italie a l'historien VICO († 1744) ; — MÉTASTASE († 1782), dont les *livrets* d'opéras sont des chefs-d'œuvre de sensibilité et de pathétique ; — GOLDONI († 1793), qui renouvelle, par l'imitation de Molière, la comédie italienne ; — ALFIERI († 1813), auteur de tragédies qui abondent en situations fortes et éloquentes ; — BECCARIA († 1794), dont le *Traité des délits et des peines* fut accueilli avec enthousiasme par les philosophes.

Quant à l'Espagne, elle est toute à l'imitation française, et ne produit alors aucune œuvre originale.

CHAPITRE II

LA TRANSITION

FONTENELLE. — BAYLE. — LES PREMIERS SALONS

Sommaire : 1° *Fontenelle* (1657-1757) n'est d'abord qu'un médiocre poète et un bel esprit de salon. Il devient un excellent vulgarisateur scientifique dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* et surtout dans ses *Éloges des savants*. Par son scepticisme discret, il annonce Voltaire.

2° *Bayle* (1647-1706) est le précurseur des encyclopédistes. Dans son *Dictionnaire* (1697), il remet en question les traditions et les croyances, et combat l'*autorité*.

3° Les premiers salons du siècle sont : la *Cour de Sceaux*, où la duchesse du Maine groupe des gens de lettres, des savants, et toute la société polie ; on s'y amuse ; on y écoute volontiers des conférences scientifiques. Mlle Delaunay nous a laissé sur cette cour de piquants Mémoires ; — *Mme de Lambert* reçoit, de 1710 à 1733, les écrivains les plus illustres et les grands seigneurs ; son salon est un centre de préciosité et de délicatesse aristocratique ; — *Mme de Tencin* est plus hardie, et la philosophie commence à s'insinuer dans son salon.

I. — Fontenelle (1657-1757).

Vie. — Bernard Le Bovier de Fontenelle, né à Rouen en 1657, neveu des Corneille par sa mère, fit comme eux ses études chez les jésuites de sa ville natale, et devint avocat. Mais il renonça au barreau, pour venir à Paris, auprès de Thomas Corneille, qui encouragea sa vocation littéraire. Ses débuts ne furent pas brillants. Sa tragédie

d'*Aspar* (1680) tomba (1), et il n'eut pas plus de succès avec quelques autres pièces du même genre. Il écrivit pour l'Opéra une *Psyché*, une *Lavinie*, etc. Puis, ce furent les *Dialogues des morts* (1683), les *Poésies pastorales* (1688). Et partout Fontenelle y parut médiocre et affecté.

Ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) annonçaient déjà en lui un intelligent et délicat vulgarisateur scientifique. Mais Fontenelle fréquentait surtout les salons à la mode, où sa conversation à la fois aisée et pleine d'idées le faisait rechercher. C'est alors qu'il est le *Cydias* peint par La Bruyère ; il est par *profession* « un bel esprit » ; il fait de petits vers sur toutes sortes de sujets ; « il débite gravement ses pensées quintessenciées et ses raisonnements sophistiqués... C'est un composé du pédant et du précieux... ». Le portrait est des plus jolis : il est exagéré. Nous sommes au plus fort de la querelle des anciens et des modernes, et Fontenelle est surtout coupable, aux yeux de La Bruyère, d'être un *moderne*. De son côté, Fontenelle, dans *le Mercure*, n'épargnait pas l'auteur des *Caractères*, qui lui répondait vertement dans la préface de son *Discours à l'Académie*.

Enfin, le véritable Fontenelle se dégage lorsque, comme secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, il écrit les *Éloges des académiciens* (1708-1719). — A partir de ce moment, tout en restant un causeur charmant, dans les salons de Mme de Lambert et de Mme de Tencin, il exerce sur son siècle une influence philosophique. Son caractère est aimable et modéré. Il ménage tout le monde, et surtout il se ménage lui-même. Sa devise est : « Tout est possible, et tout le monde a raison. » Mais son défaut est de manquer de sensibilité : Mme de Tencin lui disait, en lui montrant son cœur : « C'est de la cervelle que vous avez là. » Il parvint ainsi à une extrême et lucide vieillesse, et mourut centenaire en 1757.

Ses œuvres scientifiques. — Dans les *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Fontenelle suppose que, se trouvant à la campagne, chez la marquise de G..., il explique à cette dame le système des astres et les théories sur

(1) Voir l'épigramme de Racine sur l'*origine des sifflets*.

les mondes habités. Chaque soir, on va se promener dans le parc ; la nuit est magnifique ; la marquise a l'esprit curieux, et Fontenelle ne demande qu'à causer. Le *premier soir*, il démontre à la marquise « que la terre est une planète, qui tourne sur elle-même et autour du soleil » ; le *second soir*, « que la lune est une terre habitée » ; le *troisième soir*, « que les autres planètes sont habitées aussi » ; le *quatrième soir*, il expose « les particularités des mondes de Vénus, de Mercure, de Mars, de Jupiter et de Saturne » ; le *cinquième soir*, « que les étoiles fixes sont autant de soleils dont chacun éclaire un monde » ; enfin, le *sixième soir* est consacré aux « dernières découvertes qui ont été faites dans le ciel ». — Il y a toujours quelque inconvénient à mettre trop d'esprit en ces matières ; et l'impression que donnent les premières pages de ce livre est celle d'un auteur qui se travaille à faire de l'esprit sur les lois astronomiques. Plus on avance dans cette lecture, plus le sérieux se dégage. On s'aperçoit que le bel esprit n'y est pas répandu pour masquer le vide du fond, mais pour y orner la science.

Les *Éloges des académiciens* sont plus franchement sérieux. Mais Fontenelle s'adresse encore au monde, et son but est de faire comprendre à ceux qui n'ont pas une instruction scientifique spéciale, les travaux de Tournefort, de Leibniz, de Newton, de Du Fay, de Montmort, etc. Partout, Fontenelle est clair et précis ; il analyse avec sûreté les travaux de physique, de botanique, de chirurgie, etc.. Et il sait nous inspirer l'admiration et l'amour de la science.

Fontenelle est donc d'abord un novateur, en ce sens qu'il annexe un nouveau domaine à la littérature. Ce que Descartes avait fait pour la philosophie, Pascal pour la théologie, ce que Montesquieu devait faire pour le droit, il le fait, avant Buffon, pour les sciences. Les lecteurs de l'*Histoire naturelle* et des *Époques de la nature* ont été préparés par l'auteur des *Entretiens* et des *Éloges*.

Sa philosophie. — Mais Fontenelle est encore du dix-huitième siècle par son scepticisme, et parce que, comme adversaire des *anciens* et partisan des *modernes*, il a con-

tribué lentement et puissamment à développer l'idée de *progrès*. Il apparaît dans ses *Dialogues*, dans son *Histoire des oracles* (1), dans sa *Digression sur les anciens et sur les modernes*, comme un véritable précurseur. Il est trop prudent pour prendre le ton combatif ou impertinent de Voltaire ; mais, par ses insinuations, il l'annonce. Il sait déjà, comme l'auteur du *Dictionnaire philosophique* et de *Candide*, conter une petite histoire, ancienne, orientale, sans aucun rapport apparent pour les naïfs avec nos croyances et nos mœurs, mais dont les malins savent tirer les conclusions. Et il pose enfin la question des anciens, comme le feront les *Encyclopédistes*. C'est Fontenelle qui écrit, en 1688 : « Un bon esprit est pour ainsi dire composé de tous les esprits des siècles précédents ; ce n'est qu'un même esprit qui s'est cultivé pendant tout ce temps-là. Il est maintenant dans l'âge de virilité, où il raisonne avec plus de force et plus de lumières que jamais. Cet homme-là n'aura point de vieillesse : les hommes ne dégénéreront jamais, et les vues saines de tous les bons esprits qui se succéderont, s'ajouteront toujours les unes aux autres. » Il sait d'ailleurs distinguer, comme le fera Mme de Staël, les différents objets du progrès. « Afin, dit-il, que les modernes puissent toujours renchérir sur les anciens, *il faut que les choses soient d'une espèce à le permettre*. Pour l'éloquence et la poésie, qui sont le sujet de la principale contestation entre les anciens et les modernes, quoiqu'elles ne soient pas en elles-mêmes fort importantes, je crois que les anciens en ont pu atteindre la perfection. Contentons-nous de dire qu'ils ne peuvent être surpassés, mais ne disons pas qu'ils ne peuvent être égalés. » Voilà des assertions bien intelligentes, et qui sont tellement sensées qu'elles nous paraissent banales ; et, pourtant, c'est parce qu'il a osé s'exprimer ainsi que Fontenelle a été malmené et ridiculisé par les défenseurs des anciens. — Comme philosophe, c'est au nom de la même idée de progrès, que Fontenelle croit de moins en moins à l'*autorité* et de plus en plus à la *raison*.

(1) Voir l'édition de l'*Histoire des Oracles*, publiée par M. L. Maigron. Cornély, 1908 (*Société des textes français modernes*).

II. — Bayle. — La Motte-Houdard. L'abbé de Saint-Pierre.

Pierre Bayle (1676-1706). — Né d'une famille protestante, converti au catholicisme, et redevenu lui-même protestant, Bayle quitte la France en 1670, se fait précepteur, puis professeur de philosophie et d'histoire. Il occupe une chaire à Sedan, puis à Rotterdam. Là, dans cette Hollande qui était le pays de toutes les libertés, il est encore persécuté, et le ministre protestant Jurieu le fait destituer de sa chaire, en 1693. Alors, il se plonge entièrement dans le travail, et peut achever de publier son *Dictionnaire* en 1697.

Ses principaux ouvrages sont : — *Pensées sur les comètes* (1682), — *Nouvelles de la république des lettres* (1684-1687), — *la France toute catholique sous Louis le Grand* (1685), — *Avis aux réfugiés* (1690), — *Dictionnaire historique et philosophique* (1696-1697).

Il y a d'abord, en Bayle, un érudit et un critique, qui semble appartenir beaucoup moins au dix-septième siècle finissant ou au prochain dix-huitième siècle, qu'à la Renaissance. On dirait un contemporain d'Érasme ou d'Henri Estienne. C'est la même passion du détail, le même mépris du style. Bayle, critique, doit être étudié dans ses *Nouvelles de la république des lettres*, qu'il fonda pour faire concurrence au *Journal des savants* (1) : c'est la première des *Revues*. Dans son *Dictionnaire*, il est encore critique littéraire, à la façon d'un Sainte-Beuve, quand il recueille et discute les moindres détails biographiques, bibliographiques, et qu'il prépare les documents d'une histoire naturelle des esprits. D'ailleurs, cette critique ne repose sur aucun autre principe que celui d'une *curiosité* toujours éveillée et toujours libre ; et elle rejoint sa philosophie : Bayle démolit vivement les légendes ou discute, avec des *faits*, les admirations traditionnelles.

Mais l'œuvre de Bayle est surtout philosophique. Son *Dictionnaire*, entrepris seulement, selon lui, pour combler

(1) *Le Journal des savants* avait été fondé, en 1655, par Denis de Sallo, conseiller au Parlement de Paris. Il annonçait les livres nouveaux, donnait la biographie des savants décédés, publiait les découvertes, expériences, observations, etc. (Cf. VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, liste des écrivains français, *Sallo* et *Bayle*.

les lacunes des dictionnaires antérieurs, lui offre l'occasion de remettre en question ou de renouveler tous les problèmes de morale, de théologie, d'exégèse. Il canalise en quelque sorte et répand dans son siècle tout le *libertinage* du seizième et du dix-septième siècle, les objections et les railleries éparses dans Henri Estienne, Montaigne, Charron, Guy Patin, La Motte Le Vayer, Gassendi, etc. Il n'attaque pas directement le christianisme ; mais, par un habile système de *renvois* d'un article à l'autre, système qui sera repris par l'*Encyclopédie*, il ruine peu à peu le dogme et l'autorité. Il applique à tout l'esprit *historique*, n'acceptant rien qui ne soit fondé sur un document ou sur un fait authentique. Et jusque-là, on peut le considérer comme un ancêtre de la critique moderne, en ce qu'elle a de plus sérieux. Mais, comme le fait justement observer M. Ém. Faguet, « Bayle a l'esprit de raillerie bouffonne et irrévérencieuse, et cette méthode du burlesque appliqué à la métaphysique et aux religions; qui est celle du dix-huitième siècle tout entier ». Joignez-y le goût de l'inconvenance et du détail cynique, qui vient gâter les articles les plus sérieux. Voilà par où son influence fut fâcheuse.

Au fond, il n'avait aucune théorie, aucun dessein, aucun but. C'est une intelligence critique très mordante, qui s'est attaquée un peu à tout, qui a répandu sur toutes les philosophies sa curiosité caustique, et qui eût protesté sans doute contre la nouvelle intolérance rationaliste que ses disciples les plus fidèles allaient tirer de son scepticisme.

La Motte-Houdard (1672-1731) doit être signalé parmi les précurseurs du dix-huitième siècle philosophique et critique, pour la part qu'il a prise à la querelle des anciens et des modernes. — Auteur tragique, il eut un grand succès de larmes avec son *Inès de Castro* (1723). Critique, il composa plusieurs *Discours* (sur l'*églogue*, la *fable*, la *tragédie*, l'*ode*, etc...) où les paradoxes sont mêlés à quelques idées justes. Il est surtout célèbre pour avoir *abrégé*, en douze chants, l'*Iliade* d'Homère, d'après la traduction de Mme Dacier : car il ignorait le grec. Et bien qu'il ait beaucoup écrit contre la poésie, il fit cet abrégé en vers. — Avec Fénelon, il échangea, en 1714, des Lettres

sur les anciens ; ce fut de part et d'autre une lutte fort courtoise, et non sans ironie réciproque.

L'abbé de Saint-Pierre (1658-1743), homme sensible et doux, mais très hardi dans ses idées politiques et économiques, se fit exclure de l'Académie en 1718 pour avoir sévèrement jugé Louis XIV. Son plus célèbre ouvrage est le *Projet de paix perpétuelle* (1713-1717). Mais il a écrit une foule d'autres *projets*, où il se propose uniquement l' « utilité publique », et par lesquels il annonce nos plus profonds économistes modernes. On lui attribue l'invention du mot *bienfaisance*, qui caractérise son esprit et ses œuvres.

III. — Les premiers salons.

Trois salons principaux sont à distinguer pendant la première moitié du dix-huitième siècle : la Cour de Sceaux, le salon de Mme de Lambert, et celui de Mme de Tencin.

La Cour de Sceaux et la duchesse du Maine. — La duchesse du Maine, petite-fille du Grand Condé, était une personne menue, vive, endiablée, qui, tres honnêtement, mais très librement, avait résolu de s'amuser. En 1699, alors que Versailles était devenu fort triste, elle fait de Sceaux une nouvelle cour, où ce ne sont que divertissements, fêtes champêtres et nocturnes, lectures de vers, représentations de tragédies et de comédies, et conversations sur tous les sujets, depuis l'astronomie jusqu'à la politique. Le « Voiture » de cette cour fut pendant longtemps Malézieu, qui avait été précepteur du duc du Maine et qui avait enseigné les mathématiques au duc de Bourgogne. Malézieu était homme de science et d'esprit, quelquechose comme un Fontenelle moins réservé, capable de faire une conférence d'astronomie ou de physique, de rimer une chanson, d'improviser un divertissement. Il fut de l'Académie des sciences et de l'Académie française.

On recevait à Sceaux tous les gens de lettres : Voltaire jeune y parut ; il y reparaîtra plus tard, avec Mme du Châtelet ; Fontenelle est un des habitués ; les poètes Chaulieu et La Fare, La Motte, l'abbé Genest, célèbre par ses tragédies et par son nez à la Cyrano, l'abbé de Polignac, auteur de l'*Anti-Lucrèce*, etc... y fréquentèrent assidûment.

Un gros orage dispersa cette cour spirituelle et frivole.

La conspiration de Cellamare amena l'arrestation de la duchesse, qui resta plus d'un an à la Bastille. Mais, à peine sortie de prison, la duchesse reprit son train de vie, et Sceaux redevint le rendez-vous des beaux esprits. Elle avait alors auprès d'elle, comme « femme de chambre », **Mlle Delaunay** (à qui elle fit épouser plus tard le baron de Staal, capitaine aux gardes suisses), et qui nous a laissé des *Mémoires* singulièrement piquants en leur élégante simplicité. Mlle Delaunay, si elle avait eu le cœur moins noble, aurait pu jouer auprès de la duchesse du Maine le rôle de Mlle de Lespinasse auprès de Mme du Deffand, et se former un salon à côté; car on venait beaucoup à Sceaux, pour elle ; et son intelligence claire, son cœur droit, sa finesse de conversation, séduisaient bien davantage que l'agitation stérile de sa maîtresse. Mais elle se contenta de rester à son rang et d'écrire ses *Mémoires*, qu'il faut avoir lus (1).

La marquise de Lambert (1647-1733). — C'est vers 1690 que Mme de Lambert ouvrit son salon, qui devint surtout littéraire de 1710 à 1733. La réunion y était moins mêlée et plus sérieuse qu'à la Cour de Sceaux ; mais Mme de Lambert, comme plus tard Mme Geoffrin, établissait des catégories. Le mercredi était réservé aux « gens de qualité » ; le mardi, aux gens de lettres. Les deux sociétés finirent par se mêler plus ou moins. Chez elle, pas de divertissements frivoles ; on cause et on lit. La *préciosité* y renaît, et avec elle une certaine décence de langage et une délicatesse de propos qui étaient la réaction nécessaire contre la liberté ou le libertinage de la Régence. D'autre part, son salon est *moderne* ; les *anciens* y sont raillés finement sans doute, mais on s'oriente franchement vers une littérature nouvelle. La Motte, Fontenelle, le marquis d'Argenson, l'abbé de Saint-Pierre, Montesquieu, Marivaux, le président Hénault, Mlle Delaunay, furent ses principaux habitués (2).

Mme de Lambert, moins grande dame en cela que

(1) Mme de Staal-Delaunay mourut en 1750 ; ses *Mémoires* furent imprimés en 1755.

(2) Son hôtel était rue de Richelieu, à l'angle de la rue Colbert.

Mme de Rambouillet, ne résistait pas à la tentation de lire à ses invités ses propres ouvrages. Elle laissa imprimer, en 1726 et 1728, ses *Avis d'une mère à son fils* et ses *Avis d'une mère à sa fille*, puis différents traités (*l'Amitié, la Vieillesse*), des portraits, des discours, etc., qu'elle avait composés pour son salon. Ses deux premiers ouvrages ont une réelle valeur pédagogique et morale, et n'ont pas cessé d'être réimprimés. « Elle écrit finement, dit M. L. Brunel, avec une grâce un peu molle et quelque afféterie. Est-ce auprès de La Motte et de Fontenelle qu'elle eût appris à s'en garder (1) ? »

Mme de Tencin (1681-1749). — C'est en 1726 que Mme de Tencin commença à recevoir dans son hôtel de la rue Saint-Honoré ; ce salon n'eut tout son éclat qu'après la mort de Mme de Lambert (1733). Le ton en est plus libre, et la société y est plus nombreuse et plus mêlée. Ce n'est plus la préciosité qui y règne, mais déjà la philosophie. La maîtresse de maison a plus de familiarité et de bonhomie ; elle annonce la bourgeoise Mme Geoffrin. On voit chez elle : Fontenelle, Marivaux, Montesquieu, La Motte, Duclos, d'Argental, Marmontel, Helvétius, des financiers, des étrangers.

Mme de Tencin a elle-même écrit des romans : *le Comte de Comminges* et *le Siège de Calais*, qui ne sont pas sans mérite, et qui furent attribués à son neveu Pont-de-Veyle.

BIBLIOGRAPHIE

FONTENELLE, *Éloges des Savants*, édition Francisque Bouillier, Garnier.

FONTENELLE, *Pluralité des Mondes*, édition Garnier.

A. LABORDE-MILAA, *Fontenelle* (*collection des grands écrivains français*). Hachette, 1905.

V. GLACHANT, *Causerie sur Fontenelle* (*Dialogue des morts*). Plon, 1904.

VILLEMAIN, *Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle*, 13e et 15e leçons.

E. FAGUET, *Dix-huitième siècle*, 1890.

L. BRUNEL, *les Salons, la Société, l'Académie* (*Histoire de la litt. fr.*, Julleville-Colin, t. VI, chap. VIII).

G. LANSON, *Choix de lettres du dix-huitième siècle*, Hachette.

(1) *Histoire de la litt. fr.* (Julleville-Colin), t. VI, chap. VIII, p. 399.

CHAPITRE III

MONTESQUIEU (1689-1755)

Sommaire : 1° *Montesquieu* (1689-1755) est à la fois aristocrate, magistrat attaché aux institutions de son pays, — hardi et réformateur, — satirique — bel esprit.

2° *Les Lettres persanes* (1721) sont, dans un cadre commode, une satire, à la fois spirituelle et profonde, de la société et des institutions. Il faut y distinguer : l'intrigue, assez fade ; les passages où Montesquieu critique, à la façon de La Bruyère, les mœurs et les ridicules du jour ; les chapitres où il aborde des questions de politique ou de religion, et par lesquels il annonce *l'Esprit des lois*.

3° *Les Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains* (1734) sont le fruit d'un travail personnel et approfondi sur l'histoire romaine. Montesquieu a plutôt étudié la décadence que la grandeur, et il a déterminé plutôt les causes politiques que les causes morales. Le style de cet ouvrage est grave et tout *romain*.

4° *L'Esprit des lois* (1748) est l'étude *positive*, faite sur les documents, des rapports qui existent entre les différentes législations et les peuples qui y sont soumis. Montesquieu part des *faits* et cherche à les expliquer ; il se distingue par là de tous les théoriciens abstraits. — Ce chef-d'œuvre est écrit souvent dans une forme trop piquante : Mme du Deffand accuse l'auteur de faire « de l'esprit sur les lois ».

Vie. — Charles de Secondat, baron de la Brède et de Montesquieu, est né au château de la Brède, près de Bordeaux, le 18 janvier 1689. Sa famille était de noblesse ancienne ; s'il s'en est toujours montré fier, il a lui-même ajouté à cette noblesse le plus impérissable de ses titres. Quand il eut achevé ses études chez les Oratoriens, à Juilly, « on lui mit entre les mains des livres de droit ; il en chercha l'esprit ». En 1714, il fut nommé conseiller

au Parlement de Bordeaux, et, en 1716, président à mortier. Il était un magistrat exact et travailleur, mais peu convaincu. Déjà, il se cherchait des occupations en dehors ou à côté de ses fonctions, et il devenait, faute de mieux, membre très assidu de l'Académie des sciences de Bordeaux, à laquelle il communiquait des mémoires sur des questions de physique, l'*écho*, la *pesanteur*, la *transparence des corps*, etc. Cependant, il préparait son premier ouvrage. « J'ai la manie de faire des livres, disait-il, et d'en être honteux après les avoir faits. » Les *Lettres persanes* parurent en 1721, sans signature, et le succès en fut étourdissant. Mais déjà Montesquieu méditait un ouvrage plus sérieux. Il vient à Paris, vend sa charge de Président, fréquente quelque temps les salons et les cercles, et se fait recevoir à l'Académie française (1727).

De 1728 à 1731, Montesquieu voyage. Il veut recueillir des documents et surtout des observations directes pour *l'Esprit des lois*. D'ailleurs, il était aussi *curieux* que son compatriote Montaigne ; mais, comme l'auteur des *Essais*, il sera beaucoup moins séduit par les beautés de la nature, qu'attentif aux mœurs et aux institutions. Il se rend d'abord à Vienne, en Autriche, où il peut causer avec le prince Eugène ; puis en Hongrie, d'où il revient par Venise : là, il interroge le financier Law sur l'*esprit* de ses célèbres et malheureuses spéculations. Il séjourne à Milan, à Turin, à Florence, à Rome, à Naples. Il remonte ensuite vers le nord, fait en sens inverse la route suivie par Montaigne, de Vérone à Innsbrück, rejoint les bords du Rhin, et arrive en Hollande. De là, sur le yacht de lord Chesterfield, il gagne l'Angleterre, où il séjourne pendant deux ans. A Londres, il étudie de très près le fonctionnement de cette constitution à la fois monarchique et démocratique, qui devait rester pour lui l'idéal. C'est d'ailleurs le moment de faire remarquer ce que nos plus grands hommes du dix-huitième siècle doivent à l'Angleterre : après Montesquieu, Voltaire et Buffon en tirèrent profit ; le seul J.-J. Rousseau y gardera jalousement son ombrageuse personnalité, et en reviendra sans avoir rien oublié ni rien appris.

De retour en France, Montesquieu s'enferme en son

château de la Brède, pour mettre en ordre ses notes et ses impressions. En 1734, il donne les *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains*, important fragment détaché de *l'Esprit des lois*. L'ouvrage est accueilli avec faveur. Montesquieu fait d'assez fréquents voyages à Paris, pour se délasser de l'immense labeur qu'il s'impose à la Brède. On le voit dans les principaux salons, chez Mme du Deffand, chez Mme Geoffrin, chez Mme de Tencin. Mais il retourne toujours plus ardent à sa vie de provincial et de travailleur, et *l'Esprit des lois* paraît en 1748. L'ouvrage réussit avec éclat ; on le traduit dans toutes les langues.

Épuisé par cet effort prodigieux, Montesquieu ne donne plus que la *Défense de l'Esprit des lois*, en 1750. Il triomphe, d'ailleurs, de toutes les oppositions et de tous les adversaires. Il était à Paris, en février 1755, quand il mourut, âgé de soixante-six ans.

Caractère. — Son caractère est formé d'éléments assez contradictoires. Il y a en lui un aristocrate très attaché aux privilèges de la noblesse et consacrant les deux derniers livres de son *Esprit des lois* à des recherches sur les lois féodales pour établir en quelque sorte la légitimité de ses propres titres, — un magistrat de race et de carrière, exigeant « que l'on ne touche aux lois que d'une main tremblante », et défendant l'organisation judiciaire de son pays, — une intelligence libérale et hardie, très clairvoyante sur les abus du régime, et désireuse que nous empruntions aux Anglais une partie de leur constitution, — un satirique plus mordant que Voltaire, — un peintre de mœurs aussi vif que La Bruyère, — un bel esprit qui ne résiste pas à la tentation de placer un trait, de surprendre ou de piquer son lecteur, de prendre le plus grave sujet par le côté plaisant, en un mot, comme le disait Voltaire, « de faire le goguenard ».

Moralement, mêmes contrastes : peu de sensibilité, « n'ayant jamais eu de chagrins qu'une heure de lecture n'ait dissipés », et s'indignant avec une éloquence émue contre l'esclavage ou la torture, comme aussi se montrant généreux et charitable avec la discrétion d'un bourru

bienfaisant. Nous allons trouver tous ces contrastes dans ses ouvrages et dans son style.

Les Lettres persanes (1721). — Presque tous les grands « réformateurs », avant de publier ce que l'on pourrait appeler leurs ouvrages *positifs*, ont commencé par décrire et par attaquer les abus existants : c'est comme la partie *négative* de leur tâche.

Montesquieu fut d'abord frappé de ce qu'il y avait « quelque chose de pourri dans le royaume de France ». Chacun s'en accommodait, par paresse ou par intérêt. L'esprit supérieur de Montesquieu aperçoit nettement les vices et les tares, et peut-être déjà les remèdes. Il diffère des moralistes comme La Bruyère, en ce qu'il est aussi et surtout un politique, et que ce ne sont pas seulement les *mœurs* qu'il rend responsables de la corruption sociale, mais aussi les *institutions* : par là, il est bien du dix-huitième siècle, et ses successeurs ne feront que reprendre et exagérer sa thèse.

Mais Montesquieu, moraliste et politique, connaît les salons de Paris et le goût de ceux qui lisent. Il sait qu'un ouvrage de pure morale n'a pas chance de réussir. Déjà La Bruyère a dû composer un livre piquant et amusant ; et, depuis La Bruyère, on est devenu encore plus frivole et plus difficile à satisfaire. Aussi Montesquieu cherche-t-il à présenter, sous une forme séduisante, ce procès d'une société qui s'amuse. En 1707, Dufresny, célèbre surtout par ses comédies, avait publié *les Amusements sérieux et comiques d'un Siamois*. Il supposait qu'un Siamois, venu à Paris, analyse naïvement pour ses compatriotes ce qu'il voit et ce qu'il entend. Le cadre était commode, et cette apparente fiction permettait une certaine hardiesse. Montesquieu s'en empare. Il nous montre deux Persans, Rica et Usbeck, qui visitent l'Europe, et qui écrivent à leurs amis restés en Perse.

C'est du *Journal* de Chardin, paru en 1711, que Montesquieu tira quelques renseignements précis sur les mœurs des Persans ; et, pour donner un lien à ces *Lettres*, pour obliger le lecteur et la lectrice à aller jusqu'au bout du livre, il invente une intrigue de sérail qui court à travers la

correspondance et qui, de loin en loin, pique la curiosité.

Il faut donc distinguer plusieurs éléments dans les *Lettres persanes* : 1° l'intrigue, qu'il nous suffit d'indiquer ; 2° la satire des ridicules de société et des mœurs; ici se placent des portraits dans la manière de La Bruyère, et qui sont excellents : la coquetterie des femmes (lettre XXVI), le théâtre (XXVIII), la badauderie parisienne (XXX), les cafés (XXXVI), l'alchimiste (XLV), le financier, le directeur de conscience, le poète famélique, l'officier retraité (XLVIII), les rivalités des femmes de différents âges (LII), le jeu (LVI), le magistrat ignorant (LXVIII), le *décisionnaire* (LXXII), etc. C'est la partie « amusante » des *Lettres persanes*. Montesquieu s'y montre à la fois excellent peintre et satirique clairvoyant jusqu'à la méchanceté. — 3° Enfin, il y a un certain nombre de lettres plus sérieuses, où, non sans persiflage, mais sur le ton d'une dissertation aisée, sont abordées des questions de politique, de religion, de littérature : d'abord, l'histoire des *Troglodytes* (XI, XII, XIII, XIV), le roi de France (XXIV, XXXVII), le Pape (XXIX), les disputes théologiques (XLVI), la métaphysique (LXIX), le suicide (LXXVI), les différentes formes de gouvernement (LXXX), la gloire (LXXXIX-XC), la justice (XCV), les Romains (CXV), le divorce (CXVI, CXVII), les colonies (CXXI), les lois (CXXIX), la bibliothèque d'un couvent, et à ce propos des jugements sur les *genres* (CXXXIII et suivants), etc. — Il faudrait de trop nombreuses références pour indiquer tout ce qu'il y a de profond dans les *Lettres persanes*. L'auteur des *Considérations* et celui de *l'Esprit des lois* s'y annoncent presque à chaque instant. Et quand on a lu avec admiration un certain nombre de pages sérieuses, on est tout surpris de retomber sur cette fade intrigue, à laquelle il semble bien que Montesquieu lui-même ait pris plus de plaisir qu'il ne convenait.

Les Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains (1734). — Voici l'ouvrage proprement *classique* de Montesquieu. — Dans les *Lettres persanes*, on trouvait déjà de nombreuses allusions aux Romains ; Montesquieu semble y revenir avec une sorte de pré-

dilection. Jadis, il avait lu, devant l'Académie de Bordeaux, en 1716, une *Dissertation sur la politique des Romains dans la religion*, d'autant plus importante à retenir que Montesquieu, dans les *Considérations*, négligera absolument la religion romaine. Après les *Lettres persanes*, il avait composé, en 1722, le *Dialogue de Sylla et d'Eucrate*, qu'il lut alors dans un salon et qu'il ne publia qu'en 1745.

Pour écrire les *Considérations*, comment Montesquieu s'est-il documenté? Il avait lu, la plume à la main, tous les grands historiens de l'antiquité : Salluste, César, Tite-Live, Florus, Tacite, Suétone, Polybe, Plutarque, Denys d'Halicarnasse, Diodore de Sicile, Josèphe, etc. Pour la décadence, il cite encore : Suidas, Justinien, Nicétas, Lactance, saint Augustin, etc. Il consulte également Machiavel (*Discours sur la première décade de Tite-Live*), Saint-Évremond (*Réflexions sur les divers génies du peuple romain*) et Bossuet (*Histoire universelle*, 3e partie, chap. VI et VII). Il est donc remonté aux sources pour étudier l'histoire romaine, et il a lu tous ses prédécesseurs sur ce sujet; et il faut l'en louer, car ses lectures ont été considérables. Mais il est bon d'ajouter que Montesquieu n'a ni l'esprit critique ni l'esprit scientifique tels que nous les entendons aujourd'hui. Il ne met jamais en doute l'authenticité d'un texte ou d'un témoignage; et l'on peut dire qu'il se montre parfois plus crédule que l'antiquité, lorsqu'il s'agit de certaines légendes. Il ne discute pas les origines de Rome, il accepte docilement tout ce que Tite-Live rapporte des rois, et les jugements des partis sur les empereurs; surtout il ne distingue pas les différents *moments* dans l'histoire des mœurs romaines (1). Est-il besoin d'ajouter que Montesquieu ne soupçonne même pas ce que l'on peut tirer des *sciences auxiliaires de l'histoire*, telles que l'archéologie, l'épigraphie, la numismatique, etc.? Or, que l'on ne dise pas que c'est tout à fait la faute à son temps. Peu d'années après, le président de Brosses, parcourant l'Italie en quête de documents pour son *Salluste*, écrivait (1739-1740) des lettres qui révè-

(1) Sur cette crédulité de Montesquieu, voir l'introduction de l'édition Em. Person (Garnier).

lent les plus curieuses et les plus fructueuses recherches.

Ne demandons à Montesquieu que ce qu'il a voulu nous donner, une étude de philosophie politique. En dépit des erreurs de détail, il a, comme Bossuet, comme Corneille, saisi le fond du génie romain. — Bossuet, auquel il est d'usage de le comparer (1), avait plutôt étudié la *grandeur* que la *décadence*, et plutôt recherché les causes *morales* que les causes *politiques*. Montesquieu, sur vingt-trois chapitres, en consacre huit à la grandeur, et quinze à la décadence : on voit que la proportion est renversée. Pour Montesquieu, les causes essentielles de la grandeur sont : l'amour de la liberté et la discipline militaire (I à III), et la politique du Sénat (IV à VII) ; — les causes de la décadence ne sont pas pour lui comme pour Bossuet la perte des vertus morales et civiques, mais surtout l'étendue de l'Em re, l'éloignement des troupes qui ne connaissent plus ue leur général (IX), et l'inégalité des fortunes. Montesquieu pousse très loin l'étude de la décadence, jusqu'à la chute de l'Empire d'Orient.

De la lecture de cet ouvrage on tire cette philosophie que « ce n'est point la fortune qui domine le monde ». Les hommes sont, à des degrés divers, responsables des événements ; ceux-ci n'ont jamais une valeur propre, mais toujours une importance *relative* ; ils s'enchaînent et se conditionnent. Et cela est si vrai que Montesquieu non seulement *explique* ce qui pouvait tout d'abord nous paraître accidentel et fortuit dans l'histoire romaine, mais que, de cette histoire dont il a compris le mécanisme humain, il tire, çà et là, des observations générales et profondes, qui sont autant de prédictions (le *césarisme*, la question d'Orient).

L'esprit des lois (1748). — L'ouvrage se compose de trente et un livres, subdivisés en chapitres, en moyenne de quinze à vingt. — Le mot *Esprit* signifie : sens intime, universel. — Les *lois* sont définies : « *Les rapports nécessaires qui dérivent de la nature des choses.* » Des rapports, qu'est-ce à dire ? L'explication seule de cette formule prouve l'ori-

(1) Voir en particulier NISARD, *Littérature française*, t. IV, chap. VIII.

ginalité et la profondeur de Montesquieu. Avant lui, tous ceux qui avaient écrit sur les lois, Platon, Aristote, Cicéron, saint Thomas, Bossuet, et en général tous les historiens du droit (sauf peut-être Bodin), étaient partis de définitions abstraites, métaphysiques et morales, et avaient bâti des législations idéales, ou critiqué, au nom de leurs principes, les législations existantes. La méthode de Montesquieu est, au contraire, toute *expérimentale*. « J'ai d'abord examiné les hommes, dit-il dans sa *préface*, et j'ai cru que, dans cette infinie diversité de lois et de mœurs, ils n'étaient pas uniquement conduits par leurs fantaisies... Je n'ai pas tiré un principe de mes préjugés, mais de la nature des choses. » — La diversité des législations, qui scandalisait les théoriciens, lui paraît nécessaire et utile : « Les lois doivent être tellement propres au peuple pour lequel elles sont faites, que c'est un grand hasard si celles d'une nation peuvent convenir à une autre... » (liv. I, chap. III). — Quels sont donc ces éléments essentiels et naturels, dont le *rapport* détermine la loi ? D'abord, les lois doivent se rapporter à la *nature* et au *principe du gouvernement* ; puis, elles doivent être relatives « au physique du pays, au climat glacé, brûlant ou tempéré ; à la qualité du terrain, à sa situation, à sa grandeur, au genre de vie des peuples, laboureurs, chasseurs ou pasteurs ; elles doivent se rapporter au degré de liberté que la constitution peut souffrir ; à la religion des habitants, à leurs inclinations, à leurs richesses, à leur nombre, à leur commerce, à leurs manières... C'est dans toutes ces vues qu'il faut les considérer... J'examinerai tous ces rapports : ils forment tous ensemble ce qu'on appelle *l'esprit des lois* » (liv. I, chap. III).

Au livre II, Montesquieu définit les trois sortes de gouvernements : le *républicain*, qui ne saurait subsister que par la *vertu* (c'est-à-dire le dévouement aux institutions) ; le *monarchique*, fondé sur l'*honneur* (c'est-à-dire la fidélité chevaleresque au roi, et le point d'honneur dans l'exercice de ses fonctions) ; le *despotique*, fondé sur la *crainte* (on n'obéit au despote que par la crainte des châtiments). Les livres IV, V, VI, VII et VIII sont consacrés à l'étude des lois dans leurs rapports avec les gouvernements tels

qu'ils viennent d'être définis. — Livres IX et X : *Des lois dans le rapport qu'elles ont avec la force défensive et offensive.* Ici, Montesquieu donne ses opinions sur la guerre, sur les conquérants, etc. — Le livre XI a une importance capitale. Il est intitulé : *Des Lois qui forment la liberté politique dans son rapport avec la constitution.* C'est là que Montesquieu étudie la constitution anglaise, avec une évidente sympathie. *Les constitutionnels* de la Révolution s'en sont inspirés. — Livre XII : la liberté politique du *citoyen.* — Livre XIII : les revenus publics. — Livre XIV : le climat. — Livres XV, XVI et XVII : l'esclavage (au chapitre V du livre XV, se trouve la célèbre protestation de Montesquieu contre l'esclavage des nègres; c'est un modèle d'ironie éloquente). — Livre XVIII : le terrain. — Livre XIX : les mœurs et les manières. — Livres XX et XXI : le commerce. — Livre XXII : la monnaie. — Livre XXIII : le nombre des habitants. — Livres XXIV à XXVI : la religion. — Livre XXVII : les lois romaines. — Livre XXVIII : les lois civiles chez les Français. — Livre XXIX : de la manière de composer les lois. — Livres XXX et XXXI : les lois féodales chez les Francs.

Dans chacun de ces livres, Montesquieu passe en revue les différents *codes*, et tâche *d'expliquer* telle et telle loi qui, en apparence, nous semble bizarre. Ainsi, il étudiera l'esclavage chez les Romains, et, sans l'approuver, il le trouvera *en rapport* avec leur gouvernement et avec leurs mœurs; mais, ce même esclavage, il le juge en contradiction avec les gouvernements fondés sur l'honneur et sur la vertu, et surtout avec les mœurs chrétiennes. — Il procède souvent, comme dans les *Lettres persanes*, par allusions; il critique des lois françaises à propos des lois chinoises; il amène brusquement des comparaisons piquantes. — Il introduit la discussion critique dans l'histoire et dans l'examen des religions; et proclamant la supériorité morale et sociale du christianisme, il *explique* pourquoi tel peuple, sous tel climat, doit changer ses éléments d'existence politique et ses mœurs, pour devenir logiquement chrétien.

Toutes ces observations, Montesquieu les appuie sur une documentation très étendue. Il suffit de feuilleter

l'Esprit des lois et de regarder, au bas des pages, les renvois aux textes originaux, pour admirer la somme de travail fournie par l'auteur.

Le style de Montesquieu. — Les contradictions que nous avons signalées dans le caractère de Montesquieu se retrouvent dans son style. — Un seul ouvrage a une certaine unité de ton, ce sont les *Considérations* : là, tout est simple, concis sans obscurité, grave sans emphase. Montesquieu éprouve, dirait-on, du respect pour son sujet ; il est plein de Tite-Live et surtout de Salluste et de Tacite. Une page des *Considérations* mise en latin semble se retrouver dans sa langue originale. — Dans les *Lettres persanes*, nous l'avons dit, c'est tantôt un style posé et sérieux, tantôt un style léger et badin ; mais toujours apparaît la même qualité : le sens du trait, du mot, dans une phrase directe et qui va droit au but. — Aussi mêlé que celui des *Lettres* est le style de *l'Esprit*. Évidemment, Montesquieu a voulu se faire lire. Il introduisait dans la littérature française une matière nouvelle, jusque-là traitée le plus souvent en latin, ou du moins en un français technique, rebutant pour les gens du monde. Pour intéresser le *grand public* à ces discussions, il use d'artifices divers; il morcelle son sujet; il fait parfois des chapitres de quelques lignes; il leur donne des titres piquants ou énigmatiques ; et surtout il ramasse en quelques phrases vives, interrogatives, paradoxales, autour d'une citation bien choisie, tout le raisonnement qu'un autre eût étalé. De là, un certain charme, comme celui d'une conversation animée avec un homme très savant et très spirituel; de là, aussi, une certaine fatigue. On finit par en vouloir à l'auteur de nous croire si frivoles, et c'est avec plaisir qu'on arrive à des chapitres sérieux où l'auteur ne sacrifie plus aux grâces. Mme du Deffand disait de ce livre : « *C'est de l'esprit sur les lois* » ; le mot est injuste appliqué à l'ensemble de l'ouvrage ; il est admirable pour en caractériser de nombreux passages.

BIBLIOGRAPHIE

MONTESQUIEU, *Œuvres complètes*, éd. LABOULAYE, Garnier, 7 vol. (1875-1879). (On a commencé, et l'on continue la publication des œuvres inédites de Montesquieu : *Mélanges*, *Voyages*, etc.

Éditions classiques des *Considérations* : PETIT DE JULLEVILLE (Delagrave), PERSON (Garnier), JULLIAN (Hachette), etc.

NISARD, *Littérature française*, t. IV, chap. VIII.

ÉM. FAGUET, *Dix-huitième siècle*, 1890.

A. SOREL, *Montesquieu* (*Collection des grands écrivains français*) Hachette, 1887.

F. HÉMON, *Cours de littérature*, *Montesquieu*. Delagrave.

CHAPITRE IV

VOLTAIRE (1694-1778)

Sommaire : 1° Voltaire a une existence très agitée. Il est mis à la Bastille (1717), séjourne en Angleterre (1726-29), à Cirey (1734-49), à Berlin (1750-53), en Suisse et à Ferney (1754-78). Il meurt à Paris, dans une apothéose.

2° Comme *poète*, il écrit : une épopée, *la Henriade* ; des *épîtres*, des *satires*, des *odes* ; il est supérieur dans la poésie légère.

3° *Historien*, il donne : *Charles XII* (1731), *le Siècle de Louis XIV* (1751), *l'Essai sur les mœurs* (1756). Il renouvelle l'histoire en y introduisant l'étude des mœurs, des institutions, des arts, et en signalant les rapports entre nations. Son style y est *narratif* et non *oratoire*.

4° Nous avons de lui une vaste *correspondance* (10.000 lettres au moins), adressée à des rois, des princes, des grands seigneurs, des gens de lettres, etc. C'est un monument unique pour la connaissance du siècle, et pour celle de Voltaire lui-même.

5° La philosophie de Voltaire peut se résumer en : *liberté morale et civique*, *progrès matériel de la société*, *tolérance*, *déisme*.

6° Le style de Voltaire donne l'impression du *naturel* le plus parfait. Comparé à celui de Pascal ou de Bossuet, il manque de profondeur et de force.

I. — Biographie.

L'enfance et l'éducation (1694-1713). — François-Marie Arouet est né à Paris, le 29 novembre 1694. Il était fils d'un notaire au Châtelet, de qui il tient son sens pratique des affaires ; car, à travers tant de tragédies et de pamphlets, il ne perdra jamais de vue sa fortune. De sa mère, il hérita peut-être une certaine finesse élégante et séduisante. Il eut pour parrain l'abbé de Châteauneuf, bel esprit

libertin. François-Marie avait dix ans quand on le fit entrer au collège Louis-le-Grand, où il resta jusqu'en 1711. Ce collège, où enseignaient les Jésuites, était alors le plus célèbre de Paris. L'enfant, très bien doué, amusa, charma et effraya un peu ses maîtres, auxquels il doit d'avoir fait de bonnes *humanités*, et qui développèrent son goût naissant pour la poésie. Pendant sa vie longue et agitée, Voltaire n'oubliera jamais quelques uns de ses anciens professeurs. Peut-être mit-il parfois un peu d'intérêt à cultiver ces relations avec le P. Porée, le P. Tournemine, le P. Brumoy, le P. Thoulié (devenu l'abbé d'Olivet), le P. de la Tour ; mais il leur conserva certainement quelque reconnaissance. Chez les Jésuites, il noua des relations dont il devait profiter plus tard : les d'Argenson, qui devinrent l'un, ministre des Affaires étrangères, l'autre, ministre de la Guerre ; le futur maréchal de Richelieu, à la fois grand homme de guerre et libertin achevé, *son héros* ; Cideville qui, comme conseiller au Parlement de Rouen, lui rendit de grands services ; d'Argental, un de ses *factotums* à Paris, du jour où il habite Cirey, la Prusse et Ferney ; etc.

Ses études achevées, le jeune Arouet a un goût décidé pour les lettres et pour la vie élégante. Il voit, dans le salon de son père, des poètes comme Chaulieu, La Fare, J.-B. Rousseau ; et des *personnages* comme M. de Caumartin, l'abbé Servien et son neveu le chevalier de Sully. Son parrain le présente et le fait valoir chez les Vendôme, au Temple. Et l'étude du droit, auquel son père voulait le contraindre, lui paraît de plus en plus rébarbative.

Premiers exils et débuts littéraires (1714-1718). — Le père Arouet, que les audaces de son fils inquiétaient, et qui voulait à tout prix en faire un homme sérieux, le donna comme page ou secrétaire au marquis de Châteauneuf, ambassadeur en Hollande (1713). Le jeune homme passa quelques mois à La Haye ; c'était un milieu des plus intéressants pour un esprit ouvert et hardi. De la Hollande, patrie intellectuelle de Bayle, partaient alors toutes ces gazettes, tous ces pamphlets, qui, au nom de la tolérance philosophique et religieuse, battaient en brèche la monar-

chie de Louis XIV. Mais le futur philosophe n'y reste point ; et il faut attendre son séjour en Angleterre, dix ans plus tard, pour le voir se pénétrer de ces idées. Revenu à Paris en 1714, il entre, comme clerc, chez un procureur de la place Maubert, Me Alain ; c'est là qu'il rencontre Thiériot, que sa correspondance nous fera connaître comme le plus dévoué et le plus négligent des amis. Dans cette étude, le jeune Arouet fait des vers, et des vers satiriques. Alors, M. de Caumartin, ami du notaire, emmène François-Marie dans son château de Saint-Ange ; et celui-ci en profite pour faire causer son hôte, et pour commencer *la Henriade* et *Œdipe*. La mort de Louis XIV émancipe la société du Temple ; il y reparaît ; il est présenté à Sceaux, et il y donne une lecture d'*Œdipe*. Mais son esprit lui joue un méchant tour ; on le croit auteur de pièces satiriques contre le Régent et contre sa fille, et il est exilé à Tulle, puis à Sully-sur-Loire, chez son ancien condisciple de Louis-le-Grand (1716). Qand on lui permet de rentrer, il n'est pas plus sage. Ses intempérances de langage lui font attribuer une satire du règne de Louis XIV, dont le dernier vers était : « J'ai vu ces maux, et je n'ai pas vingt ans. » Cette fois, il est mis à la Bastille, où il reste près d'un an et où il écrit une partie de *la Henriade*. Puis il est exilé dans la propriété de son père, à Chatenay. Cependant, le Théâtre français répétait son *Œdipe*, qui est joué et applaudi le 18 novembre 1718. Ce premier triomphe public lui donne la notoriété, en attendant la gloire ; et c'est alors qu'il abandonne le nom d'Arouet, pour prendre celui de Voltaire [anagramme formé de *Arouet l(e) j(eune)*, en changeant l'*u* en *v*, et le *j* en *i*].

De la tragédie d' « Œdipe » à l'exil en Angleterre (1718-1726). — Pendant sept ans, Voltaire est le plus agité et le plus heureux des hommes. Il est choyé par la société lettrée et aristocratique. — En 1723, il publie *la Ligue* (premier titre de *la Henriade*), qu'il fait imprimer presque clandestinement à Rouen, par les soins du dévoué Cideville, et qui obtient un succès prodigieux. Voltaire est alors pensionné par le Régent, puis par le roi. Il écrit pour la cour des divertissements. Ses poésies légères le

font à la fois rechercher et redouter. En même temps, il travaille à sa fortune, et, guidé par les frères Paris, il commence à s'assurer pour l'avenir cette indépendance dont il sent qu'il a besoin.

Mais, à continuer ce métier de poète homme du monde, et malgré ses opinions frondeuses, Voltaire fût resté un bel esprit. Vaniteux à l'excès, jaloux d'accaparer à lui seul les faveurs et les applaudissements, il se fût peut-être oublié dans les *Épîtres* de circonstance, les *à-propos* de cour, etc. Une « catastrophe » vint l'obliger sinon à changer tout à fait d'esprit et d'idées, du moins à s'orienter différemment. Le chevalier de Rohan, à qui il avait répondu, à l'Opéra, avec une fierté impertinente, le fit demander, pendant qu'il dînait chez le duc de Sully, et bâtonner sous ses yeux par ses gens. Voltaire voulut, mais en vain, se battre avec Rohan ; on le mit à la Bastille, et, sur sa demande, on le laissa passer en Angleterre (mai 1725).

Voltaire en Angleterre (1726-1729). — Voltaire était homme non pas à bouder contre son malheur, mais plutôt à en tirer tout le parti possible. A peine arrivé à Londres, il est l'hôte des plus grands personnages et l'ami des plus célèbres écrivains. Bolingbroke, qu'il avait connu en France, en fait son favori ; il fréquente Robert Walpole (dont le fils Horace devait à son tour se plaire dans les salons de Paris), lord et lady Hervey (c'est à lord Hervey qu'il écrira une belle lettre sur *le Siècle de Louis XIV* en 1740), le duc de Newcastle, la duchesse de Marlborough. Il voit familièrement Pope, Swift, Young, Clark. Le prince et la princesse de Galles le reçoivent à la cour ; et la princesse, une fois reine, accepte la dédicace d'une nouvelle édition de *la Ligue*, devenue *la Henriade*, que Voltaire publie par souscription. En même temps, il va au théâtre de Drury-Lane, où il voit tout un répertoire nouveau pour lui, à la fois du Shakespeare et du Dryden, — et il apprend l'anglais. Dans ses *Lettres philosophiques* ou *Lettres anglaises*, publiées seulement en 1734, Voltaire nous dira quelles furent ses impressions à Londres, et quels avantages il a tirés de cet exil. Son esprit et son goût s'y sont formés. Il y a joui d'une liberté politique et religieuse dont il a senti tout

le prix ; et surtout il a eu, simple homme de lettres, une situation sociale dont il ne pourra plus se passer ; ces ministres et ces grands seigneurs n'ont pas été, comme en France, ses protecteurs, mais ses égaux. Indépendance politique, civique, morale, littéraire, voilà désormais ce qu'il lui faudra ; il est devenu *citoyen* et *philosophe*, tout en conservant, de son éducation et de son premier fonds, un goût classique assez étroit.

A Paris (1729-1731). — Revenu d'Angleterre, en mars 1729, Voltaire reçut l'hospitalité chez la comtesse de Fontaine-Martel, près du Palais-Royal. Il s'occupa d'abord de faire représenter *Brutus*, qui fut joué en décembre 1730, avec succès. Puis il publia l'*Histoire de Charles XII*, à Rouen. Vinrent ensuite *Ériphyle* (1732), qui tomba ; et, la même année, *Zaïre*, son plus beau triomphe dramatique, et *le Temple du goût*, petit ouvrage mêlé de prose et de vers, où le dieu du goût assignait des rangs selon les préférences et les intérêts de M. de Voltaire. *Adélaïde du Guesclin*, autre tragédie historique, tomba en 1734. Les *Lettres philosophiques* ou *Lettres anglaises*, auxquelles il avait joint des remarques sur les *Pensées* de Pascal, parurent clandestinement en 1734 ; et le livre, condamné par le Parlement, fut saisi et brûlé : on en vendit cinq éditions dans cette seule année. Mais Voltaire pouvait être arrêté ; et il se hâta de quitter Paris pour se rendre en Champagne, à Cirey, où Mme du Châtelet lui offrait l'hospitalité.

Voltaire à Cirey (1734-1749). — Cirey-sur-Blaise, non loin de Vassy et de Saint-Dizier, était à quelques lieues du Barrois, appartenant au duc de Lorraine ; en cas de danger sur le territoire français, on pouvait aisément s'enfuir. Voltaire s'y sentait donc en toute sûreté ; il y passa de longues années, non sans revenir fréquemment à Paris. A Cirey, auprès d'une femme studieuse jusqu'au pédantisme, et qui avait la manie des sciences, Voltaire travaille mieux que dans une capitale où sa vanité ne sait pas résister aux tentations du monde. Il ne renonce pas aux « petits ouvrages » ; c'est l'époque de *la Pucelle* (poème héroï-comique, qui fera toujours tache dans l'œuvre de

Voltaire, entre *la Henriade* et *le Siècle de Louis XIV*), du *Mondain*, satire à la fois superficielle et hardie, et de *la Défense du Mondain*, etc. Le théâtre continue à l'occuper : en 1735, *la Mort de César*, imitée de Shakespeare, sans rôles de femme, est jouée au collège d'Harcourt ; en 1736, *Alzire*, un grand succès, et *l'Enfant prodigue*, comédie larmoyante ; en 1740, *Mahomet* (joué seulement en 1742, à Paris) ; en 1743, *Mérope*, encore un triomphe ; en 1745, *la Princesse de Navarre*, comédie-ballet représentée à Versailles ; en 1748, *Sémiramis*, fabriquée avec les débris d'*Ériphyle*, et qui réussit sans encombres. — Sous l'influence de la *belle Émilie*, Voltaire s'occupait, lui aussi, de sciences physiques. Il faisait venir à Cirey des appareils, et écrivait une traduction des *Éléments de Newton*. Il envoyait à l'Académie des sciences un mémoire *Sur la Nature du feu*. Enfin, il travaillait à des ouvrages d'histoire et de philosophie ; c'est à Cirey qu'il a préparé, avec une ardeur infatigable, son *Siècle de Louis XIV*.

Mais il ne faut pas considérer Voltaire à Cirey comme une sorte de reclus, boudant obstinément contre Paris, ou n'osant y paraître. D'abord, il vient au collège d'Harcourt pour voir représenter *la Mort de César* : il assiste à *Mérope*, dans la loge de Mme de Luxembourg ; il se présente, en 1736 et en 1743, à l'Académie française, où il est enfin élu en 1746, et où il prononce un remarquable discours sur l'universalité de la langue française. En effet, il était presque rentré en faveur auprès des *puissances*, grâce aux d'Argenson et à Richelieu. On lui avait confié, en 1743, une mission auprès de Frédéric ; et celui-ci, depuis longtemps en coquetterie avec Voltaire, qu'il avait déjà vu en 1740, n'avait pu le retenir. A son retour de Berlin, Richelieu lui fait composer *la Princesse de Navarre* pour les fêtes du mariage du Dauphin avec l'infante d'Espagne. Il est alors nommé gentilhomme ordinaire de la chambre du roi, et historiographe de France. C'est en cette dernière qualité qu'il compose, en quelques jours, son *Poème de Fontenoy*. Il espère pouvoir lier sa fortune à celle de Mme de Pompadour. Mais le parti de la reine, auquel Voltaire était suspect, l'emporte, et la faveur de Voltaire à la cour de France est de courte durée.

Si l'on travaillait beaucoup à Cirey, on s'y amusait aussi. On y recevait des amis et des admirateurs. Ce n'est pas encore l'incessant pèlerinage de Ferney ; mais déjà il y a un théâtre, où les invités sont obligés de jouer les pièces de Voltaire (1). Celui-ci voyage, et souvent avec Mme du Châtelet. On le voit à Bruxelles, à Lille ; et, en 1748, à la cour de Lunéville, chez le roi Stanislas (2). C'est là que mourut Mme du Châtelet, le 10 septembre 1749.

Voltaire et Frédéric II (1750-1753). — Après la mort de Mme du Châtelet, Voltaire revint à Paris, et se logea provisoirement rue Traversière. Repris par la rage du théâtre, et jaloux de Crébillon protégé par Mme de Pompadour, il refaisait les tragédies du vieux poète, donnait *Oreste* (contre *Électre*), et jouait chez lui *Rome sauvée* (contre *Catilina*). Cependant, Frédéric II redoublait d'instances auprès de Voltaire ; et celui-ci, déçu dans son ambition de rentrer en grâce à la cour de France, partit pour Berlin le 18 juin 1750 ; il y arriva le 10 juillet.

Fort bien reçu par Frédéric, logé près de lui à Postdam, Voltaire est d'abord enchanté. Il ne tarit pas de compliments, dans ses lettres à d'Argental et à sa nièce Mme Denis, sur le « Salomon du Nord », sur les « banquets de Platon », où un cercle de Français spirituels et hardis, présidé par Frédéric, peut se permettre de tout dire. Il y avait là Maupertuis, président de l'Académie de Berlin, célèbre mathématicien; La Mettrie, médecin, que ses opinions matérialistes trop affichées avaient compromis, et auquel Frédéric avait offert un refuge ; et quelques subalternes, tous d'esprit aventureux et de moralité facile. Mais Voltaire et Frédéric, tous deux susceptibles et absolus, ne pouvaient s'entendre longtemps. Divers incidents firent prévoir la brouille. Frédéric dit à la Mettrie, qui le rapporta à Voltaire : « J'aurai besoin de lui encore un an au plus ; on presse l'orange et on jette l'écorce. » A quoi lui servait Voltaire, en effet ? à corriger ses vers français, à égayer ses soupers, à donner par sa présence un certain

(1) Voir les lettres de Mme de Graffigny, de 1738 et 1739, citées par M. Lanson (*Choix de lettres du dix-huitième siècle*).
(2) G. Maugras, *la Cour de Lunéville*.

lustre philosophique et littéraire à la cour de Prusse. Frédéric achetait fort cher, selon lui, ces avantages ; et Voltaire avait 20.000 francs de pension. Cependant, toujours trop occupé de ses intérêts, celui-ci faisait de louches spéculations de banque, qui donnèrent lieu à un scandaleux procès. Il se brouillait avec Maupertuis, contre lequel il lançait la *Diatribe du docteur Akakia*. Le roi se fâcha. Voltaire, le 1er janvier 1753, lui rendit sa clef de chambellan, ses décorations, et sa pension. Une courte réconciliation n'empêcha pas la rupture définitive, en mars 1753. Voltaire *se fit porter malade*, et, sous prétexte d'aller prendre les eaux de Plombières, il quitta Berlin.

Voltaire passa par Leipzig, Gotha, Cassel ; il fut partout bien accueilli. Mais, à Francfort, un agent du roi de Prusse l'arrêta, saisit ses bagages, le retint prisonnier pendant cinq semaines avec Mme Denis, qui était venue le rejoindre ; tout cela, pour l'obliger à restituer l'*œuvre de poéshie* du roi que Voltaire avait emportée. Voltaire comptait faire rire l'Europe entière aux dépens de Frédéric ; mais il n'obtint sa liberté qu'en se dessaisissant de ce précieux gage. Il repartit ; traversa, toujours fêté, Mayence et Mannheim, et il arriva à Strasbourg, en août 1753.

Voltaire en Suisse et à Ferney (1754-1778). — Après la dure expérience qu'il vient de faire à Berlin, Voltaire est décidé à demeurer son maître, à s'établir dans un pays libre, loin de tout despotisme. Il est riche, ayant continué à spéculer dans les fournitures militaires ; il peut devenir propriétaire et *seigneur*. En décembre 1754, après avoir passé par Lyon, il se rend à Genève, où il est l'hôte de Tronchin, cousin du célèbre médecin, réside peu de temps au château de Prangins, et loue une maison d'hiver à Monrion, entre Lausanne et le lac. Il achète en même temps, pour la belle saison, la propriété de Saint-Jean, près de Genève, qu'il baptise *les Délices*. Enfin, il se remet à travailler.

Ce n'est pas que sa dévorante activité l'ait jamais abandonné. En 1751, il avait fait imprimer à Berlin son *Siècle de Louis XIV*, et il avait commencé *l'Essai sur les mœurs*. Il venait d'achever *l'Orphelin de la Chine* (joué en 1755) et

les *Annales de l'Empire.* Il compose, en 1756, son *Poème sur le désastre de Lisbonne*; il correspond avec l'Europe entière, et surtout *il joue la comédie* sur son théâtre des Délices. Il la joue trop. Le Grand Conseil de Genève lui enjoint d'avoir à cesser ses représentations sur le territoire de la République, et défend à tous les Genevois d'y assister. Voltaire se venge en inspirant à d'Alembert l'article *Genève* de l'*Encyclopédie*, par lequel il fait donner de compromettants éloges aux pasteurs, et réclamer l'installation d'un théâtre dans la cité de Calvin. J.-J. Rousseau, qui l'a déjà vivement pris à partie lors de son poème sur *le Désastre de Lisbonne*, écrit contre lui la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles.* Voltaire, en un sens, est enchanté de tout ce tapage, mais il ne laisse pas d'en être aussi quelque peu inquiet ; il veut pouvoir *jouer la comédie* tout à son aise.

Alors il acquiert, non loin de Genève, mais en pays français, la terre de Fernex (l'orthographe *Ferney* est de Voltaire), et il loue au président de Brosses le comté de Tournay. Il écrit à Thiériot (24 décembre 1758) : « J'ai quatre pattes, au lieu de deux : un pied à Lausanne, dans une très belle maison d'hiver ; un pied aux Délices, près de Genève, où la bonne compagnie vient me voir : voilà pour les pieds de devant. Ceux de derrière sont à Ferney et dans le comté de Tournay. » A partir de 1760, Voltaire fait de Ferney sa résidence favorite. Il y bâtit un château ; il dote le village de fabriques d'horlogerie, et d'une église, où il a son banc seigneurial. Et Ferney devient une sorte de cour. Grands seigneurs et gens de lettres y viennent visiter le patriarche, qui donne toujours l'hospitalité, en moyenne, à une cinquantaine de personnes. Le prince de Brunswick, le landgrave de Hesse, le duc de Villars, le marquis de Florian, le chevalier de Boufflers, d'Alembert, Turgot, l'abbé Morellet, La Harpe Lekain, Grétry, etc., font le voyage, séjournent à Ferney, y acceptent des rôles dans les tragédies de leur hôte, et ne se décident qu'avec peine à partir pour faire place à d'autres. Il en fut ainsi pendant dix-huit ans.

Peut-être croirait-on que Voltaire, après les périodes laborieuses de Cirey et de Berlin, auteur de *la Henriade*

et de *Zaïre*, de *Charles XII* et du *Siècle de Louis XIV*, âgé de soixante ans lorsqu'il s'établit aux Délices, s'est contenté de jouir d'une gloire incontestée, et de trôner devant ses adorateurs ? Mais non ; il n'a jamais eu plus d'activité, n'a jamais tant produit, ni jamais exercé, par l'action et par la plume, pareille influence. — Il est encore poète et homme de lettres, et le sera jusqu'au dernier jour. Il compose des tragédies : *Tancrède*, un de ses grands succès, le dernier si l'on ne compte pas l'apothéose d'*Irène*, est de 1760. Puis, de 1762 à 1763, un certain nombre de pièces plus philosophiques, pour la plupart, que tragiques : *Olympie, le Triumvirat, les Scythes, les Guèbres*, etc. De nombreuses épîtres, dont les meilleures sont adressées : à *Mme Denis* (1761) sur les travaux des champs, à *Boileau* (1769), à *Horace* (1772). Il écrit encore des ouvrages historiques, et qui supposent de patientes recherches : *l'Histoire de la Russie sous Pierre le Grand* (1769), et, même année, *le Précis du siècle de Louis XV*, et encore *l'Histoire du Parlement*. Mais tout cela n'est rien ; et le vrai Voltaire n'est plus là. Il est désormais, presque tout entier, dans la polémique et dans la satire. — Ses romans, à partir de 1759, *Candide, l'Ingénu, l'Homme aux quarante écus*, etc., sont moins des contes, charmants d'ailleurs, que des pamphlets philosophiques et économiques. — Contre Le Franc de Pompignan, dont le discours de réception à l'Académie était une vive attaque du parti encyclopédique, contre Fréron, le rédacteur infatigable et courageux de *l'Année littéraire*, contre Palissot, auteur de la comédie des *Philosophes*, il lance des brochures, des satires, des pièces de théâtre : Les *Quand*, les *Si*, les *Mais, le Pauvre Diable, le Russe à Paris, l'Écossaise*. — Il travaille à l'*Encyclopédie*, et, en 1764, il réunit ses articles pour en former le *Dictionnaire philosophique*. Il y ajoute, de 1770 à 1772, ses *Questions sur l'Encyclopédie*. Et puis paraissent une quantité de brochures, aux titres piquants, vives et courtes, comme des articles de journaux, dans lesquelles il saisit l'actualité avec un flair étonnant, et qu'il décoche comme autant de flèches aiguës et parfois mortelles. Toute cette partie de l'œuvre, rassemblée dans les tomes des *Mélanges* de ses

éditions complètes, est aujourd'hui la moins connue : c'est là pourtant qu'on trouve le vrai Voltaire, bien plutôt que dans *Zaïre* ou dans *le Siècle.*

Mais il agit surtout par sa correspondance. Il écrit ou dicte vingt lettres par jour. Rois, princes, grandes dames, ministres, gens de lettres, gens d'affaires, toutes les classes de la société échangent des idées avec lui.

Enfin, c'est l'époque où il intervient en faveur de tous ceux qu'il considère comme les victimes du fanatisme religieux ou d'une mauvaise justice. Il prend en mains la réhabilitation des Calas et des Sirven ; il y emploie son crédit, son talent, son argent ; rien ne le rebute, ni les lenteurs des tribunaux, ni les menaces du pouvoir, ni l'indifférence de l'opinion ; il triomphe de tous les obstacles, et remporte des victoires complètes. S'il n'avait jamais soutenu la *tolérance* que par de tels actes, sans s'abaisser, comme dans ses pamphlets, à des « turlupinades » anti-religieuses, on n'aurait, dans aucun parti, aucune réserve à faire sur son zèle philosophique. Il s'employa avec la même ardeur à la réhabilitation de Lally-Tollendal. Et il pouvait dire avec une légitime fierté : « J'ai fait un peu de bien, c'est mon meilleur ouvrage. »

Ajoutez encore l'adoption d'une arrière-petite-nièce du grand Corneille, qu'il fait venir à Ferney, élever et instruire sous ses yeux, et qu'il marie, en la dotant, à un jeune officier. Il est vrai qu'il écrit, pour amasser cette dot, son *Commentaire sur Corneille*, qui est bien quelquefois d'une sévérité étroite et injuste. Mais n'en accusons que le poète tragique et le puriste ; l'homme n'en fit pas moins une généreuse action.

Dernier voyage à Paris. La mort (1778). — Voltaire, cependant, ne voulait pas mourir sans avoir revu cette capitale où il avait connu « les premiers rayons de la gloire », et dont, même dans sa royauté de Ferney, il conservait la nostalgie. Le nouveau règne s'annonçait par d'heureuses réformes et par d'excellentes intentions ; Voltaire avait des amis au pouvoir ; le moment parut favorable. Précisément, les comédiens répétaient, au Théâtre-Français, sa tragédie d'*Irène*. Voltaire quitta

Ferney le 4 février 1778, et le 10 il arrivait. On sait ce que fut ce dernier séjour de Voltaire à Paris : une série de visites triomphales et d'ovations. Tout ce que la ville comptait de gens illustres, français ou étrangers, se pressa rue de Beaune, à l'hôtel du marquis de Villette où Voltaire était descendu. Franklin lui amenait son petit-fils, que le patriarche bénissait en disant : Dieu et liberté ! Le 30 mars, il se rendit à l'Académie, où il fut élu directeur par acclamation, où il présida la séance, et où il traça le plan d'un nouveau dictionnaire, dont il devait faire la lettre A. Le même jour, il assista à la sixième représentation d'*Irène*. Un acteur monta dans sa loge et lui posa sur la tête une couronne de lauriers. Pendant l'entr'acte qui séparait *Irène* de *Nanine*, son buste fut placé sur la scène, et couronné à son tour par tous les artistes, aux acclamations du public. Tant d'émotions l'épuisaient. Il mourut le 30 mai 1778. Son neveu, l'abbé Mignot, fit ensevelir son corps à l'abbaye de Scellières, en Champagne. En juillet 1791, Voltaire fut transporté au Panthéon.

II. — **L'œuvre poétique de Voltaire** (1).

La Henriade. — Les tentatives d'épopées avaient été nombreuses en France, depuis Ronsard. Mais on peut dire, en corrigeant légèrement le mot fameux de Malézieux, que décidément les Français « n'avaient *plus* la tête épique ». Malgré de réelles beautés de détails, ni le *Saint Louis* du P. Lemoyne (1653), ni l'*Alaric* de Scudéry (1654), ni le *Clovis* de Desmarets de Saint-Sorlin (1657), ni, à plus juste raison, *la Pucelle* de Chapelain, dont six chants sur douze parurent en 1656, n'ont pu se relever des justes épigrammes de Boileau. L'auteur de *l'Art poétique*, d'ailleurs, avec ses théories sur le merveilleux païen, contribuait pour sa part à faire de l'épopée une œuvre artificielle et froide ; et le *Traité du poème épique* du P. Le Bossu (1675), en poussant les poètes au merveilleux *allégorique*, les entraînait plus loin encore des sources de la véritable inspiration.

Comment Voltaire, qui avait débuté par des vers badins, et qui n'était alors qu'un bel esprit effronté, eut-il l'idée d'entre-

(1) Nous parlons plus loin du théâtre de Voltaire, p. 659.

prendre une épopée ? C'est évidemment par goût inné de l'*histoire* et de la *philosophie*. Sans peut-être se rendre compte de la véritable nature de son inspiration, et surtout sans s'y livrer franchement, le futur auteur du *Charles XII*, du *Siècle* et de l'*Essai sur les mœurs*, est séduit par le côté narratif d'un sujet qui contient en même temps un plaidoyer en faveur de la tolérance. Il en prépare sérieusement la partie historique ; il fait causer ceux qui ont pu recevoir de leurs pères des impressions directes du règne de Henri IV. Il esquisse son poème à la Bastille, il le retouche, il le complète ; et, quand il a pu admirer la constitution anglaise, il y introduit un long épisode où il se montre politique et économiste anglomane, bien avant Montesquieu. *La Henriade* est donc pour lui une sorte de cadre, où il enferme, sous forme poétique, des *idées* ; et, ne nous y trompons pas, le grand succès de *la Henriade* vint de là.

Sous sa forme définitive, de 1728, *la Henriade* se compose de dix chants.

Chant I. Henri III assiège Paris, avec Henri de Navarre. Il envoie celui-ci en Angleterre, pour demander des secours à Élisabeth. Une tempête jette le Béarnais dans une île, où un vieillard lui prédit sa prochaine conversion. Description de l'Angleterre et de son gouvernement. — *Chant II.* Henri raconte à Élisabeth les guerres de religion ; la Saint-Barthélemy. — *Chant III.* Suite du récit. Mort de Charles IX. Assassinat du duc de Guise ; la situation présente. Élisabeth promet des secours. — *Chant IV.* Les Ligueurs, d'Aumale à leur tête, vont s'emparer du camp de Henri III, quand le retour du Béarnais les en empêche. La Discorde vole à Rome, y trouve la Politique, la ramène à Paris, soulève la Sorbonne et arme les moines. — *Chant V.* La Discorde excite Jacques Clément, et le fait conduire auprès du roi par le démon du Fanatisme. Assassinat de Henri III. Proclamation de Henri IV par l'armée. — *Chant VI.* Les États de la Ligue s'assemblent à Paris pour élire un roi. Henri IV donne l'assaut à la ville. Apparition de saint Louis à Henri IV. — *Chant VII.* Henri IV est transporté au ciel, pendant son sommeil, par saint Louis, qui lui montre, dans le palais des Destins, ses ancêtres, sa postérité et les grands hommes de la France (Charlemagne, Clovis, La Trémouille, Montmorency, du Guesclin, Bayard, Jeanne d'Arc, Louis XIII, Richelieu, Mazarin, Colbert, Louis XIV, Condé, Turenne, Villars, Louis XV, Fleury). — *Chant VIII.* Le comte d'Egmont amène à Mayenne et aux Ligueurs des secours de l'Espagne. Bataille d'Ivry. — *Chant IX.* La Discorde va trouver l'Amour, pour détourner Henri IV du siège de Paris. L'Amour entraîne le héros dans le château habité par Gabrielle d'Estrées. Duples-

sis-Mornay vient arracher Henri IV à son oisiveté. — *Chant X.* Retour du roi. Paris affamé. La Vérité vient éclairer l'esprit de Henri IV, qui se convertit au catholicisme. Paris lui ouvre ses portes.

Inutile de faire remarquer les nombreuses et *scolaires* imitations de l'*Énéide* de Virgile (récit, songe, combats, etc.). Le chant IX est inspiré à Voltaire par l'épisode des jardins d'Armide dans *la Jérusalem délivrée*, du Tasse. Le style de *la Henriade* est ce qui nous satisfait le moins aujourd'hui. Après *Jocelyn*, *la Légende des siècles*, etc., nous ne concevons plus soit ce système allégorique qui se substitue à l'analyse directe des sentiments, soit la froideur élégante des descriptions. La Saint-Barthélemy et la bataille d'Ivry, l'assassinat de Guise et de Henri III nous paraissent d'une fadeur rebutante. Reconnaissons, cependant, que la lecture de *la Henriade* est encore supportable, que certains vers y sont spirituels en leur simplicité, et que le poème est court.

Poésie philosophique. Épîtres. — Voltaire a composé des *Discours* en vers, *Sur l'Homme*, au nombre de sept ; en voici les titres : 1. *De l'Égalité des conditions* ; 2. *De la Liberté* ; 3. *De l'Envie* ; 4. *De la Modération en tout* ; 5. *Sur la Nature du plaisir* ; 6. *De la Nature de l'homme* ; 7. *Sur la Vraie Vertu.* Ces discours ont été écrits de 1738 à 1740, et envoyés l'un après l'autre à Frédéric. — En 1756, Voltaire écrit le *Poème sur le désastre de Lisbonne*, à propos du tremblement de terre de 1755 : J.-J. Rousseau adressa à Voltaire une longue et éloquente lettre, pour soutenir, contre son pessimisme, l'optimisme et la Providence. — La même année, Voltaire donne le poème sur *la Religion naturelle.* — Tous ces morceaux philosophiques ont été fort admirés au dix-huitième siècle. On y trouve de la clarté et des passages d'une vivacité piquante. Après A. Chénier, Lamartine, Vigny, Sully-Prudhomme, nous pensons que la philosophie même peut parler en vers un autre langage.

Les *Épîtres*, très nombreuses, les unes didactiques, les autres d'un ton plus libre et plus intime, ont en partie conservé leur prix. Là, Voltaire est poète, si l'on entend par poésie l'art délicat de bien dire, de tourner agréablement une pensée fine ou un sentiment attendri. — Parmi les épîtres didactiques, en même temps assez personnelles, on peut citer l'*Épître à Boileau* (1769) et l'*Épître à Horace* (1772). Mais il y a mieux. L'épître *Aux Mânes de M. de Genonville* (1729) est un chef-d'œuvre : les derniers vers, d'une sensibilité trop rare chez Voltaire, sont dignes de Musset. — Citons encore : l'épître à *Mme du Châtelet*, sur *la Calomnie* (1734), celle qu'il adresse à sa maison des Délices,

en 1755 (« O maison d'Aristippe, ô jardins d'Épicure, ») plusieurs épîtres *Au Roi de Prusse*, l'épître *A un Homme* (Turgot, 1776), etc. Voltaire est un maître en ce genre. Pour lui, l'épître est vraiment une lettre en vers, comme pour Marot ; et, dans sa *Correspondance*, que de fois la prose fait place à d'aimables et spirituels couplets (1) !

Les poésies diverses. — Les *Satires* de Voltaire n'ont pas la forme didactique des satires de Boileau. Les plus célèbres, celles où le talent de Voltaire, fait de nervosité piquante et d'impertinence agréable, se montre le mieux, sont : *le Mondain* (1736), où la thèse du *progrès* est soutenue par des arguments très superficiels, mais très spirituels, — *la Défense du Mondain* (1737), — *le Pauvre Diable* (1758), amusante revue de tous les *métiers* auxquels peut se prendre successivement un déclassé, mais occasion surtout de dauber sur Desfontaines, Fréron, l'abbé Trublet, etc., — *la Vanité* (1760), contre Le Franc de Pompignan, — *le Russe à Paris* (1760), dialogue, contient des attaques de Voltaire contre tous ses ennemis, Pompignan, Palissot, le *Journal de Trévoux*, les jésuites Berthier et Nonotte, l'abbé Trublet, Fréron. — Voltaire est excessif et injuste dans ses *Satires* ; il abuse des personnalités les plus odieuses ; mais la forme est toujours parfaite.

On pourrait puiser à pleines mains parmi les petites pièces de circonstance qu'il écrit au jour le jour. Ses vers sur la mort d'Adrienne Le Couvreur, la grande actrice (1730), ne valent à aucun titre ceux de Musset sur la Malibran ; mais on y sent, à travers les *élégances* à la mode, une vraie sincérité. Ses épigrammes ou ses madrigaux à Mme du Châtelet, à Mlle Clairon, à Mme de Boufflers, etc., sont des modèles du genre.

Poète *lyrique*, Voltaire est moins heureux. Son *Ode pour Messieurs de l'Académie des sciences qui ont été sous l'équateur et au cercle polaire mesurer des degrés de latitude*, son *Ode à la Vérité*, son *Poème de Fontenoy*, etc., nous ramènent à la pseudo-poésie de *la Henriade*.

On peut, enfin, rattacher à la poésie *le Temple du Goût* (1733), car les vers y abondent. Voltaire suppose qu'il se rend à ce temple, avec le cardinal de Polignac, auteur du poème latin l'*Anti-Lucrèce*. Il y a toute une partie satirique, aujourd'hui fort ennuyeuse : La Critique, une déesse, interdit l'accès du temple à un certain nombre d'auteurs, tous ennemis de Voltaire. Plus intéressants sont les jugements sur les écrivains du dix-sep-

(1) Voir la lettre à Cideville, du 11 juillet 1744, citée par M. Hémon, *Cours de littérature ; Voltaire*, p. 30.

tième siècle : en bonne place figurent Mme de Sévigné, Chaulieu, La Fare, Hamilton, Bourdaloue qui s'entretient avec Pascal, Fénelon, Bossuet, La Fontaine, Despréaux, Molière, Racine... Mais chacun d'eux convient de ses défauts, et se corrige selon le goût de Voltaire.

III. — Voltaire historien.

Il ne faut pas croire que le dix-septième siècle n'ait rien fait pour les progrès de l'histoire; on peut citer, après les auteurs des *Mémoires*, quelques historiens obscurs mais sérieux, comme Mézeray, Saint-Réal et Vertot, qui préparent et annoncent la véritable méthode. Bossuet, dans la troisième partie du *Discours sur l'histoire universelle* et surtout dans l'*Histoire des variations*, témoigne de quelques-unes des qualités de l'historien; et la documentation de ce dernier ouvrage est, nous l'avons vu, une merveille de science et de conscience. Claude Fleury publiait, en 1691, une *Histoire de l'Église*, qui marquait un grand progrès sur les travaux de ses prédécesseurs en cette matière. Au début du dix-huitième siècle, le P. Daniel, jésuite, écrit une volumineuse *Histoire de France* (1713); il a fait de sérieuses recherches, mais il n'a pas assez d'impartialité. Ce qui manquait le plus à ces ouvrages honorables, c'était, d'abord, une vue d'ensemble sur les rapports secrets entre les faits, les institutions et les mœurs; c'était encore le sentimentde la relativité des époques, au double point de vue des idées et de la couleur locale; c'était enfin l'aisance et la clarté d'un style qui sache dominer et organiser sa matière, qui, sans sacrifier l'exactitude ni la précision, rende lisible et même agréable un livre d'histoire. Et voilà justement ce que Voltaire va nous donner.

Histoire de Charles XII (1731). — Voltaire n'était pas le premier que ce héros aventureux ait séduit; mais il renouvela le sujet. D'abord, il obtint des renseignements très précis et très personnels du roi de Pologne, Stanislas Leczinski; d'anciens ambassadeurs, comme Colbert de Croissy, de Fierville, des Alleurs; de gentilshommes attachés à Charles XII, le comte Poniatowski et M. de Villelongue. Il interrogea surtout Fabrice, chambellan du roi Georges Ier d'Angleterre, qui avait passé sept années en Suède. Voltaire avait connu, dix ans auparavant, Gœrtz, le ministre suédois, dont il devait tant parler dans son histoire. L'ouvrage était achevé quand Voltaire revint de Londres; mais l'impression en fut interdite à Paris, et Voltaire le fit paraître à Rouen, chez le libraire Jore. L'*Histoire de*

Charles XII eut un grand succès de lecture et d'*ennemis*. Voltaire eut à répondre à de nombreuses et de minutieuses critiques, et, dans l'ensemble, il en triompha. Aujourd'hui, son *Charles XII* n'est pas moins estimé des historiens que des littérateurs.

L'*Histoire de Charles XII* se divise en huit livres, qui nous mènent de l'état de la Suède avant Charles XII, jusqu'à sa mort. Voltaire adopte l'ordre chronologique et synchronique ; il va de la Suède à la Pologne, de la Russie à la Turquie, selon que les événements se succèdent. Il nous montre d'abord Charles XII triomphant des Danois, des Russes et des Polonais, imposant un roi à la Pologne. Dans la seconde partie du règne, de 1709 à 1718, nous suivons Charles XII à Pultava et à Bender ; et Voltaire en profite pour faire d'intéressantes digressions sur Pierre le Grand et sur la Turquie. On reproche à Voltaire de n'avoir pas suffisamment approfondi l'histoire intérieure de la Suède, pendant les campagnes de son héros, et de n'avoir pas assez expliqué les raisons de son séjour en Turquie. Mais l'ouvrage se lit avec plaisir, tout en n'ayant du roman que l'intérêt, selon le mot de Condorcet. Les narrations de la *bataille de Pultava*, de la résistance de Charles XII à *Bender*, de sa mort devant *Stralsund*, sont toujours à citer.

Le Siècle de Louis XIV (1751, édition définitive en 1768). — Voltaire aurait pu dire qu'il fit *le Siècle* « en y pensant toujours ». Sa correspondance, depuis 1732, nous le montre préoccupé de réunir des documents. Ses relations dans la haute société française et anglaise lui procurèrent des renseignements « de première main », et il lut, nous dit-il, deux cents volumes. Il put se faire communiquer, grâce aux d'Argenson, des papiers d'État. — Cependant, cette masse d'informations, cette « poussière de détails » ne l'empêchent pas de dominer son sujet qui consiste à *faire l'histoire de l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais*. Le plan est très net, mais il a le désavantage de morceler le livre, et de ne pas indiquer la dépendance de certains événements. — Le chapitre Ier est une *introduction*; le chapitre II est consacré à l'*état de l'Europe avant Louis XIV*; du chapitre III au chapitre XXIII, Voltaire expose la *politique extérieure* de Mazarin et de Louis XIV, et raconte les *opérations militaires*; cette première partie se termine, au chapitre XXIV, par un *tableau de l'Europe depuis la paix d'Utrecht jusqu'à la mort de Louis XIV*. — Du chapitre XXV au chapitre XXVIII, *particularités et anecdotes*. Voltaire y place tout ce qu'il ne peut mettre dans les autres chapitres, et qu'il ne veut pas perdre ; ce sont, en effet, des détails alors nouveaux

pour la plupart, qu'il tenait de témoignages oraux ou de mémoires encore inédits. Aujourd'hui que ces anecdotes ont traîné partout, nous estimons ces quatre chapitres au-dessous de leur valeur réelle. — Les chapitres XXIX et XXX sont consacrés au *gouvernement intérieur* : justice, commerce, police, finances, etc. Ici, Voltaire étonne encore le lecteur contemporain par sa compétence dans toutes ces questions techniques, et par la clarté qu'il y répand. — Chapitre XXXI : *Des Sciences.* — Chapitre XXXII, XXXIII, XXXIV : *Des Beaux-Arts*, en France et en Europe. Sous le nom de beaux-arts, Voltaire comprend les lettres, aussi bien que la musique, la peinture et la sculpture. C'est au chapitre XXXII qu'il énumère tous les grands écrivains du dix-septième siècle, et prononce sur eux des jugements si intéressants à étudier pour connaître à la fois son goût littéraire et sa philosophie. Il a complété ce chapitre par une *Liste des écrivains français*, dont la lecture est encore plus curieuse et instructive, parce que Voltaire se sent plus à l'aise (voir les noms de Bayle, Boileau, Bossuet, Descartes, Fénelon, La Fontaine, etc.). — Du chapitre XXXV au chapitre XXXIX, le dernier, il est question des affaires religieuses (la *régale*, le calvinisme, le jansénisme, le quiétisme, les missions de Chine). Dans cette partie de son ouvrage, Voltaire cède trop souvent à ses préjugés, dont le plus grave est la persuasion où il est que les « disputes théologiques » ne méritent que dédain et persiflage. Le dix-septième siècle, qu'il voit si grand par ses guerriers, ses administrateurs, ses artistes, lui paraît sur ce dernier point tout à fait arriéré ; et sa critique du fanatisme sous Louis XIV est un éloge indirect de la philosophie du dix-huitième siècle.

Ce plan, avons-nous dit, morcelle trop l'exposé de Voltaire ; il sépare souvent les causes des effets. C'est ainsi que la guerre de Hollande, racontée au chapitre X, a été provoquée par la résistance des Hollandais à nos traités de commerce, dont il n'est question qu'au chapitre XXIX. La guerre de la Ligue d'Augsbourg, au chapitre XVI, aurait dû être précédée d'une étude sur la situation des protestants en Europe, et il faut attendre ces détails nécessaires jusqu'au chapitre XXXVI. Mais, tel qu'il est, ce plan est peut-être celui qui convenait le mieux à l'effet que voulait produire Voltaire, qui donnait successivement à son lecteur des *tableaux* harmonieux et clairs, et se sentait à l'aise pour les commenter.

Il y a de plus graves reproches à lui faire, et Nisard les a très bien formulés : « Il manque au livre de Voltaire, dit-il, pour être l'image la plus exacte du grand siècle, l'élévation morale. Au fond, l'historien ne s'intéresse qu'à la civilisation. Encore n'est-ce pas la civilisation dans les plus précieux de ses

ciens, dans ceux qui améliorent la condition morale de l'homme. La civilisation de Voltaire est celle d'un épicurien ». — Fénelon avait mieux vu, qui reprochait à Louis XIV, par la voix de Mentor, d'avoir trop aimé la guerre, le luxe et le plaisir ; vous ne trouverez chez Voltaire aucune restriction sur ces trois points ; bien au contraire ! Mais tout le blâme et tout le ridicule y tomberont sur des hommes comme Descartes, Pascal, Arnauld, Bossuet, qui sembleraient avoir, par leur métaphysique ou leur théologie, arrêté le progrès de l'esprit humain, dont ils sont l'éternel honneur.

Voltaire n'en garde pas moins le mérite d'avoir le premier écrit ce que nous appelons aujourd'hui une « histoire de la civilisation », dans un style vif et aisé, aussi varié que simple. En dépit des progrès de la science historique, *le Siècle de Louis XIV* reste une œuvre intelligente et forte.

Essai sur les mœurs et l'esprit des nations (1756). — Publié d'abord par fragments dans *le Mercure*, en 1745 et 1746, l'*Essai* avait été entrepris pour Mme du Châtelet, à qui Voltaire voulait donner le goût de l'histoire. L'ouvrage commence à Charlemagne, et c'est une sorte d'*histoire universelle*, jusqu'au règne de Louis XIII. Voltaire continue donc le *Discours* de Bossuet ; mais, tandis que Bossuet faisait dépendre tous les événements de la Providence, Voltaire envisage, dans l'humanité, le développement du *progrès*, progrès dans le bien-être des peuples, progrès dans les sciences et dans les arts. — Bien que ce *critérium* soit assez faible, et que, plus encore que dans *le Siècle*, Voltaire ait souvent parlé légèrement du christianisme, il avait l'esprit trop ouvert pour n'être pas sensible aux grandes choses. Il a vraiment rendu justice, autant qu'il pouvait le faire, à l'action civilisatrice de la religion. Mais il conserve contre elle, dirait-on, un fond de rancune, et il aspire au moment où le monde sera délivré du *fanatisme*. — On peut signaler, parmi les pages les plus intéressantes : le tableau de la civilisation mahométane en Espagne (chap. XLIV), celui des mœurs, du commerce, des richesses aux treizième et quatorzième siècles (chap. LXXXI), les arts aux quinzième et seizième siècles (chap. CXXI), la France sous Louis XIII (chap. CLXXV). C'est la manière du *Siècle de Louis XIV*, avec plus de fermeté dans le style.

Il peut suffire de signaler : le *Précis du siècle de Louis XV* (1769), qui ne fut d'abord que l'*Histoire de la guerre de* 1741, entreprise par Voltaire à titre d'historiographe du roi : on peut y remarquer la bataille de Fontenoy (chap. XV) ; — l'*Histoire du Parlement de Paris* (1769), qui est plutôt un pamphlet ; — l'*Histoire de la Russie sous Pierre le Grand* (1759), contre-partie de *Charles XII* ; c'est

une œuvre inférieure aux précédentes, et l'on sent que Voltaire, désireux de ne pas déplaire à la fille de Pierre, Élisabeth, puis à Catherine II, y est gêné.

Jugement d'ensemble sur Voltaire historien. — Sans oublier les réserves que nous avons faites, disons que Voltaire renouvelle et crée, en quelque sorte, l'histoire telle que nous la concevons aujourd'hui : 1° par son respect des *sources*, son ardeur à chercher des documents, son habileté à les comparer et à les utiliser ; 2° par la place qu'il donne, dans l'histoire, à la *nation* tout entière, dont il étudie curieusement les mœurs, les coutumes, le commerce, les finances, etc. ; 3° par l'importance qu'il accorde au mouvement intellectuel et artistique, parallèlement à la politique proprement dite ; 4° par les rapports qu'il établit sans cesse entre les nations du monde entier, afin de suivre le développement de l'humanité à travers les âges ; 5° par son style, qui n'est plus *oratoire*, mais *narratif*.

IV. — La correspondance.

Il nous reste de Voltaire environ dix mille lettres ; et nous ne possédons pas la moitié de sa vaste correspondance, entre 1713 et 1778. A qui écrit-il ainsi ? à tout le monde. Toute la société du dix-huitième siècle, française et étrangère, est en relations épistolaires avec lui (1).

Un premier groupe peut être formé de ses amis, de ceux qui l'aident soit à faire publier ses ouvrages, soit à faire jouer ses pièces, soit à placer ou à distribuer son argent : — le COMTE D'ARGENTAL (✝ 1788), neveu de Mme de Tencin, conseiller au Parlement de Paris ; il est particulièrement chargé des rapports de Voltaire avec la Comédie-Française, le *tripot*. Quand Voltaire lui écrit, à lui et à sa femme, il les appelle *mes anges*. — CIDEVILLE (✝ 1776), conseiller au Parlement de Rouen, ancien condisciple de Voltaire à Louis-le-Grand ; il l'aide pour la publication de *la Henriade* et des *Lettres anglaises*. — L'ABBÉ MOUS-

(1) Pour tous les correspondants de Voltaire que nous allons citer, on consultera les divers *Choix de lettres* de Voltaire (E. Fallex, Brunel, Aubertin, etc.) et le *Choix de lettres du dix-huitième siècle* de M. LANSON, où l'on trouvera des notices et des citations. Nous n'insistons, d'ailleurs, que sur ceux de ces personnages que nous n'avons pas l'occasion d'étudier ailleurs. Ainsi, on se reportera au chapitre des *Salons* pour les *femmes*, au chapitre de l'*Encyclopédie* pour les philosophes, etc.

SINOT († 1741), chanoine de Saint-Merri, fut le trésorier et le « factotum » de Voltaire à Paris pendant cinq ans ; celui-ci le charge des commissions les plus diverses, et est toujours servi à point. — THIÉRIOT († 1772), que Voltaire avait connu dans l'étude de Me Alain, place Maubert. C'était un paresseux, incapable de la moindre suite dans l'organisation de sa vie, mais pour lequel Voltaire conserva, tout en le grondant beaucoup, une sorte de tendresse. Personne, d'ailleurs, ne lui fut plus dévoué.

On peut réunir en un second groupe, le plus varié et le plus original, les *femmes* : MME DE GRAFFIGNY († 1758), l'auteur de *Cénie* et des *Lettres d'une Péruvienne*. Nous avons d'elle une piquante peinture de la vie à Cirey. — MLLE DE LESPINASSE († 1776), MME DU DEFFAND († 1780). — LA DUCHESSE DE CHOISEUL († 1801), une des plus simples, des plus aimables et des plus honnêtes. — MME DENIS, fille de Mme Mignot, sœur de Voltaire, était veuve depuis 1744 : elle alla chercher son oncle à son retour de Berlin, et s'établit auprès de lui aux Délices et à Ferney. De Berlin, Voltaire écrit à sa nièce ses lettres les plus intéressantes ; c'est là qu'on peut suivre au jour le jour l'évolution de ses rapports avec Frédéric. — MME NECKER († 1794), femme du ministre et mère de Mme de Staël. Elle entreprit une souscription pour faire exécuter la statue de Voltaire par Pigalle. A ce sujet, le patriarche de Ferney lui écrivit un billet qui est un chef-d'œuvre d'*humour* (21 mai 1770). — MLLE QUINAULT († 1783), soubrette de la Comédie-Française, sœur d'un des principaux interprètes de Voltaire, Quinault-Dufresne, était célèbre par ses bons mots et ses dîners philosophiques, dits *du bout du banc*. Voltaire lui écrit souvent de Cirey. — MLLE CLAIRON († 1803) débuta à la Comédie en 1743. Voltaire lui fit créer quelques-uns de ses grands rôles, et il a souvent l'occasion de lui écrire à ce sujet.

Les philosophes et gens de lettres, (il faudrait les nommer tous !) forment un troisième groupe. Ceux auxquels Voltaire a le plus souvent écrit sont : D'ALEMBERT, DIDEROT, MARMONTEL, DUCLOS, LA HARPE, que nous retrouvons ailleurs. — L'ABBÉ DUBOS († 1742), contre les théories historiques duquel Montesquieu a écrit les deux derniers livres de *l'Esprit des lois*, et dont Voltaire estimait fort les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. — Le journaliste et avocat LINGUET († 1763). — L'adversaire des philosophes, PALISSOT († 1814). — L'ABBÉ TRUBLET († 1770), journaliste, d'un grand talent, longtemps décrié par Voltaire qui finit par se réconcilier avec lui (27 août 1761). — VAUVENARGUES († 1747), dont l'amitié fait le plus grand honneur à Voltaire, et qui, s'il n'était mort si tôt, eût peut-être exercé une excellente influence morale sur un homme qui l'admirait avec enthousiasme et émotion. — Rattachons à ce groupe les lettres de Voltaire à ses anciens maî-

tres, les jésuites : le P. TOURNEMINE († 1739), directeur du *Journal de Trévoux* ; le P. PORÉE († 1741), son ancien professeur de rhétorique ; le P. DE LA TOUR († 1766), principal de Louis-le-Grand, avec lequel il est en coquetterie, quand il se présente pour la troisième fois à l'Académie française.

Parmi les hommes d'État, les grands seigneurs, les magistrats, citons : le MARQUIS D'ARGENSON, ministre des affaires étrangères († 1757), à qui il adresse un si joli billet sur la bataille de Fontenoy. — Le COMTE D'ARGENSON, ministre de la Guerre († 1764). — Le DUC DE RICHELIEU († 1788), « son héros », qu'il entretient familièrement de tous les sujets. — Le PRÉSIDENT DE BROSSES († 1777), à qui il loua le comté de Tournay, et avec lequel il eut une ridicule dispute à propos d'une coupe de bois. — Le PRÉSIDENT HÉNAULT († 1770), célèbre à la fois par ses vers et par son *Abrégé chronologique de l'histoire de France*. Voltaire, après l'avoir flatté, le persifla quand il fut converti (1). — TURGOT († 1781), le plus célèbre économiste du dix-huitième siècle, dont Voltaire salua avec joie l'entrée aux affaires. — Le CARDINAL DE BERNIS († 1794), qui ne fut d'abord qu'un bel esprit aimable, et qui devint diplomate, ministre et excellent prêtre.

Mais Voltaire est aussi en relations avec des étrangers : MILORD HERVEY, garde des sceaux d'Angleterre († 1743), qu'il avait connu à Londres, et auquel il écrit, en 1740, une lettre bien connue sous le titre de *Siècle de Louis XIV*. — Le COMTE DE SCHOUVALOW († 1798), chambellan de l'impératrice Élisabeth de Russie, à qui il demanda des renseignements pour son *Histoire de Pierre le Grand*. — M. DE SOUMAROKOFF, autre grand seigneur russe. — HORACE WALPOLE († 1797), dont Voltaire avait connu le père et la famille à Paris et à Londres. — GOLDONI († 1793), célèbre poète comique italien, qui fit représenter à Paris son *Bourru bienfaisant*, en 1771. — Le MARQUIS SCIPION MAFFEI († 1755), auteur d'une *Mérope*, etc.

Enfin, nous trouvons, parmi les correspondants de Voltaire, des rois, des reines et des princes : FRÉDÉRIC II, d'abord comme prince royal de Prusse, puis comme roi ; — CATHERINE II, impératrice de Russie (elle a écrit une fort belle lettre sur la mort de Voltaire, 1778) ; — la DUCHESSE DE SAXE-GOTHA, qui lui donna l'hospitalité à son retour de Berlin, et pour laquelle il écrivit les *Annales de l'Empire* ; — le roi STANISLAS ; — la DUCHESSE DU MAINE, etc.

Cette liste, très incomplète, n'a d'autre but que de prouver

(1) Sur le *Président Hénault*, qui mérite une place parmi les historiens au dix-huitième siècle, voir l'étude récente de M. HENRI LION. Paris, Plon, 1903.

à quel point la correspondance de Voltaire est instructive pour l'histoire des lettres et des mœurs au dix-huitième siècle. Une lecture attentive d'un *choix* bien annoté, est de celles qu'on peut recommander le plus aux élèves. Cette lecture leur révèlera également le *fond* de Voltaire : son tempérament vif, nerveux, charmant, malin, contradictoire ; ses engouements, ses enthousiasmes, ses haines. Enfin, jamais Voltaire n'a été meilleur écrivain que dans ces lettres et dans ces billets qu'il griffonnait ou qu'il dictait à la hâte.

V. — La philosophie de Voltaire.

Voltaire a répandu sa philosophie dans tous ses écrits en vers et en prose, et cette philosophie se réduit, en somme, à peu de chose. Le fond en est un certain épicurisme distingué ; voilà pourquoi il faut d'abord examiner sa *morale*.

Cette morale tient en deux mots : le *plaisir* et le *bien-être*. Voltaire pense, comme la plupart des gens qu'il fréquente, et dont il n'a fait que préciser les tendances, que l'homme a le droit de vivre à sa guise, pourvu qu'il ne gêne pas son voisin. Sa *facilité*, à cet égard, est extrême ; sa vie privée en est une preuve, ainsi que l'indulgence qu'il témoigne, dans ses ouvrages d'histoire, dans ses romans, dans ses lettres, pour ce que nous avons la naïveté d'appeler les mauvaises mœurs. — De là vient en grande partie (pas exclusivement) son antipathie pour le christianisme, qui est une *contrainte*.

Mais il y a encore un malentendu de principe entre Voltaire et le christianisme ; et on ne le saisit bien que dans son commentaire sur les *Pensées* de Pascal. Qui ne l'a pas lu ne peut savoir à quel point la contradiction est irréductible. Voltaire n'admet pas que l'homme soit *misérable*, et il le prouve, en montrant que la civilisation se développe de jour en jour, que les rues de Paris sont éclairées, qu'on y voit des beaux carrosses, etc. On croirait au paradoxe et à la plaisanterie, si tous les autres écrits de Voltaire ne confirmaient le sérieux de ces arguments.

Voltaire accuse aussi le christianisme d'entretenir le *fanatisme* parmi les hommes. Il est sincère quand il prêche

la tolérance, et quand il demande à ses contemporains de s'entendre, en dépit de leurs différentes croyances, sur des questions générales de morale et de sociabilité. Mais il a le tort de travailler à cette entente en jetant le ridicule sur toutes les religions positives. Ici, sa tactique est maladroite. Ce n'est pas en écrivant un commentaire bouffon sur la Bible, que l'on amène les hommes à la tolérance réciproque ; et tous ces pamphlets que le patriarche de Ferney lançait contre la pratique et les cérémonies religieuses ne pouvaient servir qu'à ébranler les croyances, sans y rien substituer. Ce que l'on a appelé longtemps l'*esprit voltairien*, dont M. Homais, dans *Mme Bovary*, est l'incarnation sublime, et qui consiste à traiter de sots ou d'hypocrites tous ceux qui ont une religion, est aujourd'hui tout à fait démodé. La religion a ses adversaires; mais l'esprit *scientifique* et *historique* ne s'accommoderait plus des « turlupinades » de Voltaire.

Voltaire croit au *progrès*, et il veut l'aider par tous les moyens. En cela, il est le plus sérieux auxiliaire de l'école encyclopédique. S'il voit trop souvent ce progrès dans des acquisitions matérielles, et s'il sacrifie à l'indépendance individuelle et au confortable des biens autrement précieux, il faut le louer hautement d'avoir réclamé et préparé l'abolition de la torture, de la vénalité des charges, de la censure oppressive, et la réforme de la procédure criminelle, etc. C'est par là qu'il a devancé et préparé la Révolution. En vain lui objecte-t-on qu'il est aristocrate, courtisan, et qu'il a écrit sur le peuple quelques phrases odieuses. Il n'en est pas moins vrai que les meilleures réformes de 1789 et 1790, sortent du mouvement d'opinion que ses écrits, après ceux de Montesquieu, ont résumé et infatigablement propagé.

Enfin, Voltaire a-t-il, en philosophie, des idées générales et une métaphysique ? Il abandonne Descartes, pour Locke et pour la philosophie expérimentale. Il est le chef de l'école sensualiste, représentée par Condillac. — Il croit en Dieu, il est *déiste*, et non *athée*. Mais l'expression de cette croyance a pris chez lui bien des formes, tantôt celle d'une adoration, et tantôt celle d'une « mesure de police ». Il ne peut être respectueux ; c'est plus fort que lui.

Dieu lui-même, sur lequel il a écrit (*Dict. philosophique*) de si belles pages, est exposé ,à l'aventure, à ses gamineries. Il croit à l'immortalité de l'âme et à une vie future, mais vaguement ; et là-dessus encore les contradictions ne manquent pas.

Bref, il est très difficile de préciser la philosophie de Voltaire, qui nous paraît tenir aujourd'hui dans ces quelques mots: *liberté morale et civique, — progrès matériel de la société, — tolérance, — déisme.* Ainsi réduite, cette philosophie a de belles parties ; elle en a encore d'insuffisantes ou d'inquiétantes. On ne pourra jamais justifier entièrement Voltaire d'avoir travaillé à propager ses idées en blessant celles d'autrui, d'avoir substitué l'intolérance de l'esprit à celle du dogme, et surtout d'avoir toujours donné une forme frivole et moqueuse à des discussions dont le fond est si grave (1).

IV. — **Le style de Voltaire.**

Nous avons déjà apprécié le style de Voltaire, à propos de ses différents ouvrages. Qu'il nous suffise ici d'en résumer les qualités générales. Voltaire, poète léger, a de la facilité, de la grâce et du trait. Voltaire, prosateur, est un de nos plus grands écrivains. Sa qualité dominante est la clarté, mais une clarté lumineuse et pénétrante qui est vraiment une joie pour l'esprit. Sa syntaxe est si aisée et si variée, que jamais on ne songe qu'il ait pu s'exprimer autrement ; la forme s'adapte spontanément à la pensée. Son vocabulaire, sans être très riche, exprime toutes les nuances, et la *propriété* en est exquise. De tous nos écrivains, il est celui qui donne le mieux, dans la tonalité moyenne, l'impression du *naturel*. Il n'en est aucun qu'on puisse lire plus longtemps, sans fatigue.

Mais il faut se garder de le mettre au rang de Pascal ou de Bossuet. Il n'a pas, comme eux, « rempli tout l'entre-

(1) Sur la *philosophie* de Voltaire, voir G. Lanson, *Voltaire* (p. 162) ; — É. Faguet, *Dix-huitième siècle* ; — L. Crouslé, chapitre sur *Voltaire*, dans la *Littérature française* de Julleville-Colin (t. VI) ; — F. Hémon, *Cours de littérature ; Voltaire*, p. 37 ; — G. Pellissier, *Voltaire philosophe*. Colin, 1907.

deux », de la familiarité la plus naïve, au sublime. On n'a jamais, en lisant Voltaire, cette impression de *ravissement* que donnent si souvent les *Pensées* et les *Sermons*.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Voltaire, édition Moland, 52 vol., Garnier.

Extraits en prose, de Brunel (Hachette), Gasté (Belin), Fallex (Delagrave).

Lettres choisies, édition Brunel (Hachette), Aubertin (Belin), Fallex (Delagrave).

Nisard, *Histoire de la littérature française*, t. IV, chap. IX.

Desnoiresterres, *Voltaire et la Société au dix-huitième siècle*, 8 vol., 1871-1876.

G. Maugras, *Voltaire et Jean-Jacques Rousseau*, 1886, Lévy.
— *Voltaire aux Délices et à Ferney* 1888.

Ém. Faguet, *Dix-huitième siècle.*

F. Brunetière, *Études critiques*, I, II, III.

F. Hémon, *Cours de littérature ; Voltaire.* Delagrave.

L. Crouslé, *la Vie et les Œuvres de Voltaire*, 2 vol., 1899, Champion.

L. Crouslé, chapitre sur *Voltaire*, dans la *Littérature* de Julleville-Colin, t. VI.

G. Lanson, *Voltaire* (*Collection des grands écrivains français*), Hachette.

Bengesco, *Voltaire ; bibliographie de ses œuvres*. Perrin, 4 vol., 1882-90.

CHAPITRE V

LES SALONS. — L'ENCYCLOPÉDIE. — BUFFON.

Sommaire : 1° Les *Salons* du plein dix-huitième siècle sont plus *philosophiques* que littéraires. — *Mme Geoffrin*, de 1749 à 1777 reçoit les artistes, les écrivains et les étrangers célèbres ; de cœur avec les encyclopédistes, elle est très prudente et modère les conversations de ses hôtes. — *Mme du Deffand*, de 1740 à 1780, ouvre son salon à l'aristocratie et aux gens de lettres ; elle *s'ennuie*, et sa correspondance nous révèle un esprit original jusqu'au paradoxe. — *Mlle de Lespinasse*, d'abord lectrice de Mme du Deffand, forme, de 1764 à 1776, un salon dissident, où d'Alembert donne le ton *philosophique* le plus hardi. — Les salons ont surtout une influence sociale et *encyclopédique* ; mais ils contribuent à introduire la frivolité dans les questions les plus sérieuses.

2° L'*Encyclopédie* est un dictionnaire qui paraît de 1751 à 1772. Plusieurs fois interrompue, elle s'achève, grâce à de puissantes protections et au courage de Diderot. D'Alembert en compose le *Discours préliminaire* ; Diderot enrôle les collaborateurs et travaille lui-même à un grand nombre d'articles. — « L'esprit » de l'Encyclopédie est : la négation de l'*autorité* et de la *tradition*, la confiance dans le *progrès*, la défense de la *liberté* politique et intellectuelle.

3° *Buffon* (1707-1788) écrit de 1749 à 1788 l'*Histoire naturelle* et les *Époques de la nature*. Au *Jardin du Roi* (Jardin des Plantes) qu'il dirige, et dans son château de Montbard, il réunit de nombreux *documents*. Mais il est surtout remarquable par ses *synthèses* et ses *hypothèses*, dans lesquelles il devance les grandes découvertes modernes. Il s'adjoint des collaborateurs pour la *partie descriptive*, aujourd'hui la plus connue, mais celle qui le caractérise le moins. — Il prononce à l'Académie française le *Discours sur le style* (1753). Comme écrivain, il a parfois trop de noblesse : mais il sait *composer*, et il atteint souvent à la grandeur véritable et à la poésie.

Nous avons dit, dans le *Tableau général du dix-huitième siècle*, que la philosophie n'est plus une sorte de spécialité hautaine et solitaire, mais l'œuvre collective et en quelque façon le divertissement passionné de la société tout entière. Les *philosophes* du dix-huitième siècle sont des publicistes, des journalistes, des hommes du monde, des femmes. Leurs doctrines, ils les préparent et les discutent à table ou dans la conversation ; ils les propagent par la lettre, le pamphlet, le *dictionnaire* ; et ils leur donnent une forme vive et ce tour aisé qui doit aider à leur vulgarisation. A mesure que les idées sont plus hardies, le style en devient plus frivole.

Nous examinerons donc dans ce chapitre : les principaux *salons*, « qui furent des centres philosophiques », — l'*Encyclopédie*, en nous arrêtant surtout à ses deux directeurs, d'Alembert et Diderot, — enfin Buffon qui, sans doute, n'est pas un *philosophe* et fait de la science désintéressée, mais qui, malgré lui, s'associe au même mouvement.

I. — Les Salons.

Caractères généraux. — Il faut bien distinguer les salons du dix-huitième siècle de ceux du dix-septième : chez Mme de Rambouillet, chez Mlle de Scudéry, chez Mme de la Fayette, on causait littérature et morale, on faisait des portraits ou des maximes, on lisait des ouvrages. Pendant les dernières années du règne de Louis XIV, et sous la Régence, la société du Temple. chez les Vendôme, est bien un centre de *libertinage*. Mais les écrivains n'y occupent d'autre place que celle de beaux esprits, hardis jusqu'à la licence, et souvent méprisés. Quant aux premiers salons du dix-huitième siècle, celui de la duchesse du Maine, celui de Mme de Lambert, celui de Mme de Tencin, ce ne sont guère, du moins les deux premiers, que des « bureaux d'esprit », et nous en avons parlé plus haut : ils forment la transition entre le dix-septième et le dix-huitième siècle proprement dit.

Maintenant, nous allons trouver des salons où l'homme de lettres, à titre de *philosophe*, tient la première place, et dans lesquels s'élaborent les idées directrices du siècle.

Mme Geoffrin (1699-1777). — Mme Geoffrin, dont le mari avait gagné une grosse fortune comme administrateur de la Compagnie des glaces, n'était que « bourgeoise ». Mais, par son intelligence pratique, son tact, sa générosité, elle se créa un salon qui, de 1749 jusqu'à sa mort, brilla du plus vif éclat. Le « royaume de la rue Saint-Honoré » fut fréquenté à la fois par les plus illustres des gens de lettres, par les philosophes du parti encyclopédique et par les artistes célèbres ; et il n'est pas un étranger de marque, fût-il prince, qui ne considérât comme un honneur d'y être présenté. — Le lundi, Mme Geoffrin donnait à dîner aux artistes : les peintres Vanloo, Vernet, Boucher ; le pastelliste Latour ; l'architecte Soufflot ; le sculpteur Falconet ; M. de Caylus, archéologue distingué et presque « surintendant des beaux-arts », etc. Le mercredi, elle recevait les littérateurs et les savants, tous ceux dont nous allons citer les noms à propos de l'*Encyclopédie*. — Parmi les étrangers qu'elle attira chez elle, on peut citer : l'abbé Galiani, que nous retrouverons aussi chez Mme du Deffand, secrétaire de l'ambassade de Naples à Paris, un des esprits les plus pétillants de ce temps, et qui, renvoyé dans son pays, échangea les plus spirituelles lettres avec ses anciens amis de la capitale ; Horace Walpole, qui fut également choyé par Mme du Deffand ; l'historien anglais Gibbon, etc. Elle hébergea le jeune prince Stanislas-Auguste Poniatowski et le soigna comme une « maman ». Quand Stanislas fut élu roi de Pologne, en 1764, Mme Geoffrin fit le voyage de Varsovie, et ses lettres nous la montrent ravie de l'accueil qui l'y attendait. Elle fut également reçue à Vienne par Joseph II et Marie-Thérèse. Leur fille, Marie-Antoinette, devenue reine de France, ne l'oublia pas, et Mme Geoffrin, que jusqu'à cette époque la cour avait voulu ignorer, lui fut présentée.

Très favorable au mouvement philosophique, au point qu'elle « subventionne » par une forte somme l'*Encyclopédie*, mais très prudente, Mme Geoffrin s'ingéniait à mettre de l'unité et de la modération dans les conversations de ses hôtes. Quelqu'un allait-il trop loin, elle l'arrêtait par un : *Voilà qui est bien*, et l'on causait d'autre

chose. — Les lettres à Stanislas sont un témoignage curieux de ce mélange de hardiesse et de timidité (1).

Mme du Deffand (1697-1780). — Voilà une femme qui s'est *ennuyée* toute sa vie, et qui était la plus spirituelle de son temps, dont la correspondance se lit encore avec le plus vif intérêt, et dont le salon réunit, entre 1740 et 1780, tous les hommes illustres. Etablie d'abord rue de Beaune, puis rue Saint-Dominique, Mme du Deffand ne fit pas de son salon une « boutique de philosophes » ; mais elle admit, parmi les gens de son monde, quelques grands écrivains et savants. C'est ainsi que Fontenelle, Montesquieu, le président Hénault, Marmontel, Turgot, Condorcet, La Harpe, Sedaine, Marivaux fréquentèrent chez elle. D'Alembert, encore jeune, mais déjà illustre *géomètre*, lui inspira une sorte de passion ; c'est Mme du Deffand qui le fit recevoir à l'Académie française.

Devenue aveugle, en 1752, Mme du Deffand avait pris pour lectrice Mlle de Lespinasse. Nous allons voir que celle-ci lui enleva une partie de ses habitués, et surtout d'Alembert. Sur la fin de sa vie, de plus en plus, elle se défia des « gens de lettres ». Elle s'engoua d'une tendresse passionnée pour la jeune duchesse de Choiseul et pour Horace Walpole.

Sa correspondance, très considérable, nous révèle d'abord son incurable ennui, puis des goûts littéraires très originaux (voir sa lettre sur Shakespeare) (2), ses jugements également très personnels sur les plus illustres de ses contemporains, tels que J.-J. Rousseau (3), et aussi l'évolution d'une âme qui passe de la sécheresse critique à la sensibilité exaltée. Par là, Mme du Deffand représente en perfection les deux *époques* du dix-huitième siècle (4).

Mlle de Lespinasse (1732-1776). — Nous avons dit que Mme du Deffand, devenue aveugle, prit pour « demoi-

(1) Voir les lettres de Mme Geoffrin citées par M. Lanson (*Choix de lettres du dix-huitième siècle*, p. 414), en particulier : *Sur la statue de Voltaire.*

(2) Citée par M. G. Lanson, p. 389.

(3) *Id.*, p. 393.

(4) Sur le salon de Mme du Deffand, voir Henri Lion, *le Président Hénault*, Plon, 1903. (1re partie, ch. 2 à 5).

selle de compagnie » Mlle de Lespinasse. Celle-ci ne tarda pas à acquérir, dans le salon de la rue Saint-Dominique, une grande influence. Charmés de son intelligence et de sa liberté d'esprit, les habitués de Mme du Deffand s'arrêtaient longuement à causer avec Mlle de Lespinasse dans son appartement, avant d'entrer dans le salon de la maîtresse du logis. Pendant quelque temps, Mme du Deffand n'en sut rien ; car elle faisait du jour la nuit, et dormait jusque vers les 4 heures du soir. Quand elle s'en aperçut, elle chassa impitoyablement sa lectrice, qui alla s'établir un peu plus loin, dans la même rue, entraînant avec elle d'Alembert et un grand nombre de ses amis. Ce nouveau salon (1764) fut plus *philosophique* que l'autre. Les encyclopédistes s'y sentirent plus à l'aise, et Mlle de Lespinasse n'avait aucun *préjugé*. « D'Alembert y domine et par d'Alembert l'esprit de coterie le plus étroit. Les circonstances dans lesquelles était né le salon de Mlle de Lespinasse faisaient d'elle la muse de l'*Encyclopédie*, de la philosophie militante (1). »

Il faut citer encore le salon de d'HOLBACH († 1789), d'HELVÉTIUS († 1771), tous deux « synagogues de l'Église philosophique », selon l'expression de Grimm ; Mme Helvétius, quand elle eut perdu son mari, en 1771, continua à recevoir, dans sa maison d'Auteuil, les philosophes de l'école encyclopédique (2) ; — le salon de MME NECKER († 1794), plus modéré, mais cependant à l'avant-garde du progrès ; — celui de MME D'EPINAY († 1783) où Grimm tenait la même place que d'Alembert dans celui de Mlle de Lespinasse, etc.

Influence littéraire et philosophique des salons. — Dans une société où l'esprit mène à tout, les coteries de salons devaient être toutes puissantes. Des renommées littéraires qui nous paraissent aujourd'hui presque inexplicables, se sont faites dans les salons du dix-huitième siècle. Le médiocre Marmontel, l'insipide Saint-Lambert, l'emphatique Thomas, le versificateur Delille, et bien d'autres,

(1) L. BRUNEL (*Histoire de la littérature française*, Julleville, Colin, t. VI, p. 418). — Cf. LANSON, *Choix de lettres du dix-huitième siècle*, p. 355.

(2) Voir A. GUILLOIS, *le Salon de Mme Helvétius*. Paris, Lévy.

sont des *produits* de ce genre. Ils savaient causer, ils savaient lire leurs œuvres. D'autres, comme Duclos, Rivarol, Chamfort, Suard, Garat, le prince de Ligne, qui sont gens d'esprit et de savoir, ont eu, de leur vivant, une importance bien supérieure à celle de certains écrivains de génie; ils étaient les arbitres du goût, et leur esprit les faisait rechercher ou craindre de tous. Les salons divers se disputaient les places à l'Académie française. Chaque salon eut son académicien; et ce ne fut plus, pour être des Quarante, qu'une lutte d'influences mondaines et féminines. Ajoutons que la littérature la plus sérieuse subit cet esprit de légèreté et de préciosité. Si Montesquieu a fait de « l'esprit sur les lois », c'est parce qu'il voulait, c'est parce qu'il était obligé de plaire à la société et aux salons de son temps. Rousseau échappe à cette tutelle; il a assez de génie et d'éloquence pour dédaigner ces suffrages et s'imposer par la contradiction. Et il est heureux que Voltaire ait vécu à Cirey et à Ferney : trop désireux de charmer, il eût perdu dans les salons la meilleure partie de son naturel.

La *philosophie*, depuis qu'elle était devenue une sorte d'épicurisme élégant, depuis qu'elle niait la métaphysique et la morale, pour ne plus travailler qu'à l'*amélioration* de la vie par le progrès, trouvait dans la conversation mondaine son terrain le plus favorable. L'art de badiner sur les choses graves, de s'arrêter aux apparences, de battre en brèche les traditions et les institutions, sans jamais se préoccuper de la façon dont on les remplacera, est né et s'est développé dans les salons. C'est là que la noblesse française s'est amusée, en compagnie des « gens de lettres », à se railler elle-même, à perdre son loyalisme et sa foi, sans abandonner ses privilèges ni ses vices.

II. — **L'Encyclopédie (1751-1772).**

Histoire de la publication. — *Encyclopédie* vient de deux mots grecs, qui signifient : « cercle ou cycle des connaissances humaines ». — En 1745, le libraire Le Breton voulut faire traduire une *Encyclopédie des sciences et des arts* publiée à Londres, en 1727, par Chambers. Mais il s'aperçut

que l'ouvrage, sur bien des points, était déjà arriéré, et qu'il valait mieux en entreprendre un autre, tout nouveau. Il en chargea d'abord l'abbé de Malves, puis Diderot et d'Alembert.

Ces deux derniers se partagèrent la besogne et cherchèrent des collaborateurs. En 1750, Diderot publia un *prospectus*, où il exposait le but de l'ouvrage, et indiquait les conditions de la souscription (1). En 1751, parut le *Discours préliminaire*, dans lequel d'Alembert faisait un tableau du progrès de l'esprit humain et une classification générale des sciences. Le pouvoir semblait alors aussi favorable que le public à ce dictionnaire d'une incontestable utilité. Mais, après l'apparition du deuxième volume, en octobre 1751, l'ouvrage fut subitement interdit. Un collaborateur de l'*Encyclopédie*, l'abbé de Prades, chargé des articles de théologie, avait fait scandale, en Sorbonne, par sa thèse de licence. De là une enquête, et une suspension. — Grâce à l'intervention du comte d'Argenson, l'interdiction fut levée ; mais on nomma trois censeurs qui devaient examiner les articles en manuscrit. Entre 1752 et 1757, point de difficultés : les tomes III à VII paraissent régulièrement. — En 1757, nouvelle crise. Les événements politiques, à l'intérieur (attentat de Damiens) comme à l'extérieur (bataille de Rosbach), avaient surexcité les esprits. D'Alembert avait soulevé des polémiques avec son article *Genève* (voir J.-J. Rousseau). Les pamphlets pleuvaient sur l'*Encyclopédie*. Deux années se passèrent, pendant lesquelles on put croire que l'ouvrage ne serait pas continué. Et le prudent d'Alembert se retira de l'entreprise.

Cependant, le gouvernement craignait que l'*Encyclopédie* ne s'imprimât à l'étranger ; et les souscripteurs, très

(1) L'ouvrage devait coûter 280 livres ; mais le nombre de volumes ayant été dépassé, on demanda un supplément de 20 livres par volume, ce qui porta le prix à 956 livres. Il y eut, dès le début, près de 5.000 souscripteurs. — Les bénéfices matériels de l'entreprise furent considérables, les collaborateurs étant fort peu ou point du tout payés. (Cf. BRUNEL, *Littérature*, Julleville-Colin, t. VI, chap. VII ; — et F. HÉMON, *Cours de littérature*, l'Encyclopédie.)

nombreux et très influents, réclamaient. Alors on s'avisa d'un de ces stratagèmes spirituels qui tempéraient, sous l'ancien régime, la rigueur des lois. Il fut convenu que les volumes continueraient à s'imprimer à Paris, mais porteraient sur le titre l'indication de *Neuchâtel* (comme s'ils étaient imprimés en Suisse), et qu'ils seraient ensuite envoyés en province, d'où ils reviendraient à Paris, avec le timbre du *colportage* (1). Grâce à cette *fiction*, qui ne trompait personne, mais qui, « tournant la loi, la respectait », l'*Encyclopédie* parvint à son terme, et se composa enfin, en 1772, de dix-sept volumes de texte, quatre volumes de supplément, et onze volumes de planches.

Il faut maintenant revenir aux directeurs et aux collaborateurs de l'*Encyclopédie*.

D'Alembert (1717-1783). — D'Alembert était un enfant trouvé sur les marches de l'église Saint-Jean-le-Rond ; recueilli par une vitrière, Mme Rousseau (chez qui il logea jusqu'à l'âge de cinquante ans), il fit d'excellentes études au collège Mazarin. A vingt-six ans, il était membre de l'Académie des sciences ; ses découvertes révélaient en lui un génie mathématique de premier ordre, que ses plus violents adversaires n'ont jamais contesté. Très bien reçu dans les salons à la mode, caractère enjoué et piquant, causeur très supérieur à ce qu'il est comme écrivain, il fut poussé par Mme du Deffand à l'Académie française (1754), et en devint secrétaire perpétuel. C'est en cette qualité qu'il a écrit des *Éloges*, aujourd'hui fort peu lus, d'un style sec ou affecté, mais qui avaient pour les contemporains l'attrait des allusions. « Il ne semblait louer les morts que pour faire la satire des vivants. »

Il publia plusieurs ouvrages scientifiques (*Traité de dynamique*, 1743 ; *Traité de l'équilibre et du mouvement des fluides*, 1744, etc.); des écrits philosophiques (*Essai sur les éléments de philosophie*, 1759) ; des mémoires polémiques (*De la Destruction des jésuites*, 1765), et des *Mélanges de*

(1) Les volumes imprimés à Paris devaient être accompagnés du *privilège du roi* délivré par les censeurs ; quant aux ouvrages de provenance étrangère, ils étaient l'objet d'un examen plus sommaire, et pouvaient circuler avec le timbre du *colportage*.

littérature, de philosophie et d'histoire (1752-1763). Mais il reste surtout célèbre par sa collaboration à l'*Encyclopédie* de 1751 à 1759. Outre le *Discours préliminaire*, qui est à lui seul un véritable ouvrage, il s'était chargé de la révision de tous les articles de mathématiques. Moins actif, moins impétueux et enthousiaste que Diderot, il donnait à l'*Encyclopédie* la garantie de sa haute situation académique, scientifique et mondaine. Aussi, sa retraite, en 1759, faillit-elle, après les persécutions du pouvoir, compromettre définitivement l'entreprise.

Plus fin et plus digne que Voltaire, il avait refusé les offres de Frédéric II, qui voulait l'attirer à Berlin, et celles de Catherine II, qui désirait lui confier l'éducation du grand-duc Paul. Mais, malgré sa *tenue*, d'Alembert est moins sympathique que ce fou de Diderot ou que Voltaire lui-même. Il pousse jusqu'à l'intolérance la plus étroite sa haine de la religion ; c'est un « fanatique à rebours ». Sa correspondance avec Voltaire révèle sa vraie façon de penser, qu'il a toujours plus ou moins atténuée dans la pratique (1).

Diderot (1713-1784). — Comparé à d'Alembert, Diderot est ce que l'on appelle un *débraillé*. Il l'est physiquement, moralement, intellectuellement. Mais il y a dans toute son allure une franchise, une spontanéité, et souvent une inconscience telles, qu'on lui pardonne bien des folies. De plus, et c'est là son véritable titre à notre admiration, il ne calcula jamais ce que pouvaient lui rapporter de bien-être ou de considération mondaine ses actes et ses écrits. Il se dévoua à l'*Encyclopédie* corps et âme, et faillit mourir à la peine.

Il était fils d'un coutelier de Langres, et il eut toujours pour son père un amour touchant. Destiné à l'état ecclésiastique, puis clerc de procureur, précepteur famélique, il épousa une blanchisseuse, vécut de toutes sortes de besognes plus ou moins littéraires ou scientifiques, de traductions, de pamphlets, d'*Essais sur la vertu*, de romans licencieux. Ami fougueux et indiscret ; passionné pour tout, sans exception, arts, lettres, poésie, archéologie,

(1) G. Lanson, *Choix de lettres du dix-huitième siècle*, p. 226.

mécanique; doué d'une prodigieuse mémoire; capable de travailler jour et nuit, sauf à jeter dans un coin et à oublier ce qu'il vient d'écrire, Diderot est un des plus singuliers tempéraments d'écrivain. Il détonne, en ce dix-huitième siècle si froid et si géométrique, si élégant et si calculateur. Seul, Rousseau pourrait lui être comparé.

En philosophie, Diderot a les opinions les plus contradictoires. Cependant, à tout prendre, il paraît être plutôt matérialiste, et avoir entrevu le positivisme et le transformisme. Mais c'est un athée enthousiaste. Il écrit sur la vertu, sur le beau, sur l'amour, des pages vibrantes.

Directeur et principal rédacteur de l'*Encyclopédie*, Diderot avait pris sa tâche tout à fait au sérieux. Il fit des articles de philosophie, d'histoire, et surtout de *sciences appliquées*. Il allait dans les ateliers, chez les ouvriers; faisait fabriquer et au besoin fabriquait lui-même des modèles de machines, pour en expliquer exactement le mécanisme, et pour les reproduire sur les *planches* des derniers volumes. De plus il revoyait tout; il répondait à tout et à tous; il cherchait des collaborateurs et distribuait la besogne. Dans sa correspondance avec Mlle Volland, et dans ses lettres au libraire Le Breton, on peut suivre les phases de cet écrasant travail (1).

Il ne cessait, d'ailleurs, d'écrire sur d'autres sujets. Il faisait, pour la *Correspondance* que son ami Grimm envoyait de Paris à diverses cours allemandes, le compte-rendu des Salons de peinture. Sa critique d'art a été très discutée. Elle est évidemment trop *littéraire* et pas assez *technique*. Mais n'oublions pas que ces descriptions de tableaux lui paraissaient nécessaires pour des lecteurs lointains, qui ne pouvaient voir les originaux, et qu'elles ont pour effet de faire désirer cette vue du tableau. Ces *Salons* n'ont été publiés qu'après sa mort. — Ses autres ouvrages: *Jacques le Fataliste*, *le Neveu de Rameau*, *le Paradoxe sur le comédien*, ne furent également imprimés qu'à la fin du dix-huitième ou au commencement du dix-neuvième siècle (2).

(1) Cf. G. Lanson, *Choix de lettres du dix-huitième siècle*, p. 265 et *Extraits de Diderot*, par E. Fallex, Delagrave.

(2) Sur Diderot, auteur dramatique, cf. p. 672.

Autres collaborateurs de l'Encyclopédie. — Ne citons que les principaux : — *Philosophie* : CONDILLAC († 1780), logicien froid et souple, philosophe « sensualiste » ; HELVÉTIUS († 1771), plus nettement matérialiste. — *Théologie* : L'ABBÉ MORELLET († 1814), et plusieurs autres *abbés* plus ou moins brouillés avec la Sorbonne. — *Histoire naturelle* : DAUBENTON († 1800), un des collaborateurs de Buffon. — *Chimie* : LE BARON D'HOLBACH († 1789), auteur du *Système de la nature*, positiviste. — *Économie politique* : TURGOT († 1781) et QUESNAY († 1774). — *Grammaire* : DUMARSAIS († 1756), dont les ouvrages d'enseignement furent longtemps célèbres. — *Littérature* : MARMONTEL († 1799), qui a réuni ses articles de l'*Encyclopédie* pour en faire ses *Éléments de littérature*. — Voltaire donna quelques articles : *Élégance*, *Éloquence*, *Esprit*, *Imagination*. — Montesquieu, l'article *Goût*. — Enfin, n'oublions pas le factotum de la « boutique », le chevalier de Jaucourt, qui travailla à tous les sujets, suppléa tous les manquants, et consacra à l'*Encyclopédie* sa vie et sa fortune.

Esprit et influence de l'Encyclopédie. — A lire, sans prévention, les articles de l'*Encyclopédie*, on n'y remarque point cet esprit *philosophique* que son nom seul évoque. Pour pénétrer dans cet esprit, il faut observer le système perpétuel de *renvois*, grâce auquel un article très *orthodoxe* est réfuté par un autre, en apparence aussi inoffensif. C'est donc l'ensemble qu'il faut considérer ; et personne ne s'y trompa. — Négation de l'*autorité*, de la *tradition*, de la *foi* ; croyances *positives* à ce qui se voit, se touche, ou se fabrique ; confiance absolue dans le *progrès* vers un *idéal* de liberté politique et intellectuelle, tels sont les principes que l'*Encyclopédie* a exprimés et vulgarisés. La société de la fin du siècle, jusqu'à la réaction opérée par Chateaubriand, a vécu de cet *idéal*. Mais il faut reconnaître que l'esprit encyclopédique a hâté certaines réformes sociales nécessaires, a secoué le joug de certains préjugés, et surtout a accéléré et vulgarisé chez nous le progrès des sciences appliquées. Sous ce dernier rapport, l'*Encyclopédie* a répandu la curiosité et le besoin de la précision.

III. — Buffon (1707-1788).

Vie. — Né au château de Montbard, près de Semur, Georges-Louis Leclerc de Buffon était fils d'un conseiller au Parlement de Bourgogne. Il fit, comme Bossuet, ses études chez les Jésuites de Dijon, et y témoigna surtout du goût pour les mathématiques. En 1730, il entreprit de voyager avec un jeune Anglais qu'il avait connu à Dijon, le duc de Kingston, dont le précepteur, Hinckmann, aimait beaucoup l'histoire naturelle. Après avoir parcouru l'Ouest et le Midi de la France, il visita l'Italie, revint par la Suisse et gagna l'Angleterre (1738). Il séjourna trois mois à Londres, dont il avait subi le charme particulier, comme Voltaire et Montesquieu. Dès 1733, il avait été élu, à vingt-six ans, membre adjoint de l'Académie des sciences. En 1735, il publia la traduction de la *Statique des végétaux* de Hales, et, en 1740, celle du *Traité des fluxions* de Newton.

C'est alors que Buffon fut nommé directeur du Jardin du Roi (Jardin des Plantes). Cette circonstance nous a valu probablement l'*Histoire naturelle*, car Buffon n'aurait pas trouvé ailleurs les documents et les échantillons dont il avait besoin. De plus, cette haute situation lui attirait des renseignements de toute espèce envoyés par des correspondants de tous les pays ; il était comme le centre d'une vaste enquête scientifique, dont il tira le plus heureux profit.

Buffon partage dès lors son temps entre Paris et Montbard. C'est à Montbard surtout qu'il travaille, non pas en habit brodé et en manches de dentelles, comme une sotte légende l'a si longtemps représenté, mais simplement vêtu, et en face de la nature. Dès 5 heures du matin, il est dans son cabinet ; il n'en sort que pour se promener dans ses magnifiques jardins ou prendre ses repas en famille. Il aimait peu le monde. S'il fréquente par intermittence quelques salons, il ne s'y plaisait pas ; et la morgue philosophique ne fut jamais de son goût. Les encyclopédistes lui en voulurent. D'Alembert le jugeait d'un mot ; il l'appelait : « le grand phrasier ». Marmontel trace de lui dans ses *Mémoires* un portrait plus que mal-

veillant. Voltaire disait de l'*Histoire naturelle* : « Pas si naturelle que cela ! » Cependant, Buffon s'imposait à l'admiration de l'Europe entière. Et, en 1753, sans faire une démarche, il entrait à l'Académie française.

Il n'y a point d'autre événement dans cette existence vouée tout entière, avec une indomptable persévérance, à l'achèvement d'une grande œuvre, et qui, par sa tranquillité sereine, fait un singulier contraste avec l'agitation de la plupart des contemporains. De son vivant, une statue fut élevée à Buffon dans le Jardin du Roi, avec cette inscription : *Majestati naturæ par ingenium.*

L'Histoire naturelle. — Cet immense ouvrage parut de 1749 à 1788. Buffon publia successivement : *la Théorie de la terre*, *l'Histoire naturelle de l'homme*, *les Quadrupèdes*, *les Oiseaux*, *les Minéraux* ; à part, *les Époques de la nature.* L'ensemble formait 36 volumes. Les éditions s'épuisaient au fur et à mesure de la publication, et étaient réimprimées avec des corrections. La plus importante des éditions posthumes est celle que donna Lacépède (1796-1825) ; Lacépède acheva et compléta l'*Histoire naturelle*, en y ajoutant les *reptiles* et les *poissons.*

Méthode et doctrine de Buffon. — Buffon, que notre siècle a dégagé enfin et vengé de toutes les railleries, a été un grand savant, et, sur beaucoup de points, un précurseur. Il ne faut pas croire qu'il doive son nom aux qualités *littéraires* de son livre. Quoi qu'il en dise, trop modestement, dans son *Discours sur le style*, la forme ne suffit pas à sauver de l'oubli une œuvre de science ; et si le nom de Buffon reste célèbre, en dépit des progrès magnifiques de l'histoire naturelle au dix-neuvième siècle, c'est bien parce que ce nom reste attaché à quelques-unes de ces théories et de ces hypothèses de génie sans lesquelles la science n'avancerait pas.

Buffon fut tout d'abord un observateur consciencieux, calme, pénétrant, qui travaillait sur des *échantillons* et sur des *documents.* Soit dans le Jardin du Roi, soit à Montbard, il se livrait à de minutieuses enquêtes. Mais son génie était surtout dans la *synthèse* des remarques de détail, et

dans les *hypothèses* qui préviennent souvent les lois proprement dites et qui les suggèrent.

C'est ainsi qu'il arrive à créer, avec une imagination puissante, mais qui s'appuie sans cesse sur des faits constatés, un *système du monde* d'une parfaite cohérence. La terre, détachée du soleil, tourne autour de lui ; comme toutes les planètes, elle a subi un refroidissement progressif, qui continue et qui l'amènera quelque jour à l'état de la lune. Sur cette matière *morte*, que maintient la force d'attraction, la matière *organique* est apparue, végétale et animale. L'animal joint à la vie du végétal, le mouvement et le sentiment. Des degrés intermédiaires permettent de passer du minéral au végétal, du végétal à l'animal. Et, dans une certaine mesure, Buffon soutient le *transformisme*. Dans sa *Théorie de la terre*, dans son *Discours sur la nature des animaux*, et surtout dans *les Époques de la nature*, il trace du monde naissant un magistral tableau, plein de visions saisissantes et d'hypothèses dont quelques-unes ont été adoptées par la science contemporaine, depuis les documents apportés par Cuvier.

Mais, quand il arrive à l'homme, Buffon constate que la *chaine* est interrompue. Quelles que soient les apparences, l'homme est un être distinct, seul capable de *penser*, de *parler* et de *progresser*. Et par l'homme ainsi défini et mis à part, Buffon remonte jusqu'à l'immortalité de l'âme et jusqu'à Dieu; de même, la vue et la description de la nature le confirment dans l'idée d'un Créateur et d'une Providence. C'est par là que Buffon se sépare nettement des matérialistes et des sceptiques de son temps, comme aussi des positivistes modernes.

La partie la plus célèbre de l'*Histoire naturelle*, et non pas la moins originale, mais celle qui fait le moins d'honneur à Buffon considéré comme savant, c'est la description des quadrupèdes et des oiseaux, cette série de *portraits* (le *chien*, le *cheval*, l'*âne*, le *bœuf*, le *rossignol*, le *cygne*, l'*oiseau-mouche*), auxquels chacun pense dès qu'on prononce le nom de Buffon. Ces descriptions sont exactes, ingénieuses, utiles; mais elles prennent les animaux par l'*extérieur*, et sont en cela peu scientifiques. De plus, elles ont une tendance parfois naïve à la *moralisation*; les

animaux y deviennent des exemples, comme dans les *bestiaires* et dans les *fables*. Mais, il faut bien qu'on le sache, le vrai Buffon n'est pas là ; non seulement parce que, une fois engagé dans cette série de *portraits*, il devenait plutôt un *illustrateur* de son livre, mais surtout parce qu'il a laissé presque toute cette partie à rédiger aux divers collaborateurs qu'il s'était adjoints.

Les collaborateurs de Buffon. — Le premier est Louis Daubenton (1716-1799), médecin, que Buffon fit venir de Montbard, en 1745, pour lui confier, au Jardin du Roi, la place de démonstrateur du cabinet d'histoire naturelle. Il le chargea des descriptions anatomiques des quadrupèdes. Daubenton s'en acquitta de la façon la plus consciencieuse. Mais, après l'achèvement de l'*Histoire des quadrupèdes* (1765), il cessa sa collaboration, se jugeant trop absorbé dans l'œuvre du maître.

Après lui, Guéneau de Montbéliard (1720-1785) travailla aux Oiseaux.

L'abbé Bexon (1748-1784) était un véritable savant, tandis que Guéneau n'était qu'un littérateur. A partir de 1772, et surtout après la retraite de Guéneau (1777), il continua les oiseaux. De lui sont les trop fameuses descriptions du cygne et de l'oiseau-mouche, que Buffon retoucha, d'ailleurs, pour les simplifier.

Pour les minéraux, Buffon s'associa Faujas de Saint-Fond (1741-1819), qui était chargé également de dépouiller sa volumineuse correspondance.

Le Discours sur le style (1753). — La nécessité de prononcer un *remercîment* à messieurs de l'Académie française nous a valu ce discours de Buffon, que l'on appelle assez improprement *Discours sur le style*.

Les circonstances de cette réception sont assez curieuses. A la mort de l'académicien Languet de Gergy, archevêque de Sens, la compagnie voulait élire Piron, auteur d'une jolie comédie, *la Métromanie*. Mais, de Piron, il courait des vers licencieux, qui lui firent tort à la cour; et le roi, *protecteur* de l'Académie, refusa d'avance d'approuver cette élection. L'Académie choisit Buffon, qui ne se présentait pas, et qui n'avait fait aucune visite de candi-

dature. Le 25 août 1753, Buffon prononçait son discours, avec un grand « succès de salle », confirmé d'ailleurs par la postérité, qui, entre tant de « remercîments académiques », a retenu presque uniquement celui de Buffon.

Buffon commence par quelques formules de modestie; il fait, en termes rapides et discrets, l'éloge de son prédécesseur Languet de Gergy, prélat vertueux, mais dont les titres académiques étaient à peu près nuls. A la fin, il place les compliments traditionnels à l'égard de Séguier, de Richelieu, de Louis XIV et de Louis XV. Dans ce cadre de convention, Buffon enferme « quelques idées sur le style », qui peuvent se ramener aux points suivants: 1° Nécessité de faire un *plan*. 2° Le style n'est que l'*ordre* et le *mouvement* que l'on met dans ses pensées. 3° Bien écrire, c'est à la fois bien *penser*, bien *sentir* et bien *rendre*. 4° Ne nommer les choses que par les *termes les plus généraux*. 5° Les idées, les découvertes, les faits, appartiennent bientôt à tous, mais le style est *de l'homme même*.

On ne peut qu'approuver, et il suffirait de développer, par des exemples, les trois premiers préceptes, qui, à y bien regarder, n'en font qu'un. Observons que Buffon réserve à la fois la part de l'intelligence (bien penser), de l'imagination et du cœur (bien sentir), et du *métier* (bien rendre). Il se rattache aux théories du dix-septième siècle, en ce qu'il subordonne la sensibilité à la raison; et on pourra toujours lui objecter que le *poète*, qu'il écrive en vers et en prose, commence par voir, sentir, imaginer, avant de raisonner. — Quant au quatrième point, « ne nommer les choses que par les termes les plus généraux », pour le comprendre il faut songer à ce que Buffon lui-même a voulu faire dans ses ouvrages. Son grand mérite, comme écrivain, est d'avoir introduit dans le domaine de la littérature les sciences naturelles, comme Pascal la théologie, et Montesquieu le droit. Aussi conseille-t-il à ceux qui, comme lui, exposent des théories et des découvertes, de les rendre accessibles à tous, en évitant le vocabulaire technique des spécialistes. Ce précepte, souvent mal entendu, n'est point du tout destiné aux poètes, aux romanciers ou aux orateurs, et la théorie générale de la périphrase ne saurait en être déduite. — Enfin,

quand Buffon dit : *le style est de l'homme même* (et non : *le style, c'est l'homme*), il ne faut pas le prendre en ce sens que notre style trahit notre caractère ou notre tempérament. Buffon affirme seulement que le style (l'*ordre* et le *mouvement* que nous mettons dans nos pensées) est en quelque sorte notre cachet propre, notre signature ; c'est par le *style* qu'une pensée nous appartient. Si nous avons su trouver une expression tellement adéquate à cette pensée qu'on ne puisse en découvrir une plus heureuse ou une plus exacte, il faudra bien qu'on la cite *telle que nous l'avons rédigée*. Sinon, elle nous est enlevée ; et, mieux exprimée par un autre, qui a mieux saisi les rapports du mot et de la chose, elle passe à la postérité sous son nom.

Buffon écrivain. — On peut reprocher à Buffon (au *vrai* Buffon, celui de l'*Histoire de l'homme*, de la *Théorie de la terre*, des *Époques de la nature*) quelques défauts : il a le goût de la noblesse et de la pompe. Son magnifique sujet lui inspire une sorte de respect, et il évite tout ce qui paraîtrait trivial ou trop simple.

Mais il a d'éminentes qualités. D'abord, bien plus qu'aucun écrivain de son temps, sans en excepter Montesquieu, il a le sentiment de l'*ensemble*, il domine et organise les détails, il donne à chaque partie son importance relative. — De plus, il a, malgré sa noblesse, et parfois grâce à elle, un style ému et éloquent, digne des tableaux grandioses qu'il entrevoit comme des visions lointaines et auxquels il sait donner la vie. On ne lit pas sans admiration les pages où il nous montre le premier homme, au sein de la nature primitive, s'éveillant aux impressions de ses sens, — ou, dans *les Époques de la nature*, les descriptions des continents déserts sur lesquels apparaît une formidable végétation. Buffon a vraiment, au plus haut degré, cette *imagination scientifique* voisine de la poésie ; et ce n'est pas à tort qu'on l'a rapproché de Lucrèce ou de Pascal.

BIBLIOGRAPHIE

Sur les *Salons : Hist. de la litt. fr.*, Julleville-Colin, t. VI (chap. VIII, par M. L. BRUNEL) ; — *Choix de lettres du dix-huitième siècle*, par M. G. LANSON, Hachette. — HENRI LION. Le *Président Hénault*, Plon, 1903.

Sur *l'Encyclopédie : Hist. de la litt. fr.*, Julleville-Colin, t. V, (chap. VII, par M. L. BRUNEL) ; — F. HÉMON, *Cours de litt. fr.*, *l'Encyclopédie*, Delagrave ; — PICAVET, édition du *Discours préliminaire* de d'Alembert, Colin.

BUFFON, *Œuvres complètes*, éd. LANESSAN, 12 vol., 1883. — *Œuvres choisies* (éd. HÉMON, Delagrave). — *Discours sur le style* (éd. classique). — *Hist. de la litt. fr.*, Julleville-Colin, t. VI (chap. V, par M. F. HÉMON, et, du même, *Cours de littérature, Buffon*).

CHAPITRE VI

JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712-1778)

Sommaire : 1° *J.-J. Rousseau* (1712-1778) reçoit une éducation romanesque, mène d'abord une vie vagabonde, se fixe à Paris où le succès de son *Discours sur les sciences et les arts* (1750) lui donne la gloire. Il compose ses ouvrages à travers les péripéties d'une existence troublée par des malheurs réels et par le délire de la persécution.

2° Après ses deux *Discours* (1750-1755), il écrit la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), un roman par lettres, *la Nouvelle Héloïse* (1761), un traité politique, *le Contrat social* (1761), un traité d'éducation *l'Émile* (1762), *les Confessions*, où il raconte sa vie jusqu'en 1766, etc. Toutes ces œuvres sont animées du même esprit, et forment un ensemble d'une remarquable unité.

3° Sa *philosophie* peut se ramener aux points suivants : l'homme est *bon par nature ;* il est *corrompu par la société* ; le progrès contribue au malheur de l'humanité ; il faut à l'homme une *religion.*

4° Rousseau fait rentrer dans le style l'*éloquence* et le *pittoresque ;* c'est un ancêtre des romantiques, par son *lyrisme* et par son *sentiment de la nature.*

5° *Bernardin de Saint-Pierre* (1737-1814) publie les *Études* et les *Harmonies de la nature*, remarquables par la variété et la précision des descriptions, et *Paul et Virginie*, un chef-d'œuvre de sensibilité et de coloris. Mais il reste *objectif* et se distingue par là de Rousseau et de Chateaubriand.

I. — Biographie.

L'enfance et la jeunesse (1712-1741). — La famille Rousseau, d'origine française, s'était réfugiée à Genève vers 1550, pour fuir la persécution contre les protestants, et y avait obtenu le droit de *cité*. Le père de Jean-Jacques,

Isaac Rousseau, était un homme intelligent, mais de caractère aventureux, sans moralité ni bon sens. Il avait d'abord cherché fortune à Constantinople, puis était revenu s'établir dans sa ville natale, comme horloger. Sa mère, d'une famille de pasteurs, les Bernard, était, paraît-il, assez coquette ; d'ailleurs, elle ne put élever Jean-Jacques dont la naissance lui coûta la vie. Un frère aîné de Jean-Jacques, absolument indocile, disparut et ne donna jamais de ses nouvelles. Sans exagérer les influences héréditaires, on peut observer ici que l'enfant trouvait dans sa famille tout autre chose que des traditions de stabilité, de méthode et de vertu. Voltaire, du moins, tenait de son père, le notaire, le sens des choses pratiques et l'art « d'administrer sa vie ».

L'éducation vint contribuer, elle aussi, et plus encore, à pervertir le petit Rousseau. L'horloger le confia d'abord à une de ses tantes, puis se chargea de le former lui-même, en lui donnant à lire des romans et les *Vies* de Plutarque. Parfois, le père et le fils lisaient ensemble toute la nuit ; à l'aurore, le père disait : « Je suis plus enfant que toi... Allons nous coucher. » Quand Jean-Jacques eut dix ans, Isaac Rousseau fut forcé de quitter Genève, et laissa son fils à son oncle, M. Bernard, qui le mit en pension à Bossey, chez le pasteur Lambercier, où il resta deux ans, mieux dirigé, mais peut-être trop tard.

Jean-Jacques, revenu à Genève, fut placé comme apprenti chez un graveur. Mais il était paresseux, il allait vagabonder aux environs de la ville, et oubliait souvent l'heure où l'on fermait les portes de la cité de Calvin. Un soir, il n'osa plus s'exposer au châtiment qui l'attendait pour son retard, et il s'enfuit à Confignon, village catholique, à deux lieues de Genève. Le curé, chez qui il se présenta comme désireux de changer de religion, l'envoya à Mme de Warens, qui habitait Annecy et qui travaillait avec zèle à la conversion des jeunes protestants. Celle-ci l'adressa à l'hospice des catéchumènes de Turin. Après quatre mois, le nouveau catholique sortit de cet hospice, et dut chercher à gagner sa vie. Il fut laquais.

Nous ne pouvons, dans une biographie réduite, suivre toutes les pérégrinations de Rousseau, à Lyon, en com-

pagnie d'un musicien ; à Fribourg ; à Genève, où il revoit sa famille ; à Berne et ailleurs, avec un prélat grec qui quêtait pour le Saint-Sépulcre ; à Paris enfin. Mais Jean-Jacques refait à pied et sans ressources le chemin qui le sépare de sa protectrice, et il s'installe de nouveau chez Mme de Warens, à Chambéry, cette fois ; puis à la maison de campagne des Charmettes. C'est aux Charmettes que Jean-Jacques apprend à connaître et à aimer la nature ; c'est là qu'il continue à lire et à rêver, et qu'il acquiert cette puissance, cette intensité de sensation qui devait être le propre de son génie et désorienter son existence. Car, pour son malheur, il vit toujours dans un milieu romanesque, où les notions les plus élémentaires du vrai et du faux, du bien et du mal, sont *naïvement* inconnues.

Cependant, Rousseau ne pouvait toujours s'oublier aux Charmettes. En 1740, — il avait vingt-huit ans, — il accepta une place de précepteur à Lyon, chez M. de Mably (frère du célèbre philosophe Condillac). Mais il fut maladroit éducateur, et revint encore au bout d'un an aux Charmettes, pour y faire seulement un court séjour. C'est en 1741, qu'il abandonne, pour ne plus les revoir, la Savoie et Mme de Warens. Il se rend à Paris, avec quinze louis dans sa poche, et un nouveau système de notation musicale qu'il veut présenter à l'Académie des sciences, et qu'il espère exploiter avec de larges bénéfices.

Séjour à Paris et à l'Ermitage (1741-1757). — Il ne faut pas se figurer Jean-Jacques, au moment où il arrive à Paris, comme l'*ours* de l'Ermitage et le misanthrope de Val-Travers. C'était un jeune homme plein d'ambition et d'illusions, résolu à se pousser par tous les moyens, et qui ne dédaignait point d'aller solliciter toutes sortes de protecteurs. Les espérances qu'il fondait sur son système de notation musicale ne s'étaient pas réalisées. Mais il avait fait la connaissance de Fontenelle, de Diderot, de la marquise de Broglie, de Mme Dupin, femme du fermier général et belle-mère de M. de Francueil. Mme de Broglie le fit accepter par M. de Montaigu, qui partait pour l'ambassade de Venise en 1743. Ce fut une des plus singulières aventures de Jean-Jacques. Incapable de vivre avec les

grands, envers lesquels il était toujours plat ou insolent, il se brouilla avec l'ambassadeur ; au bout d'un an, il était de retour à Paris.

Il songe alors sérieusement à tirer parti de ses connaissances musicales. Il compose les paroles et la musique d'un opéra, *les Muses galantes*, que le financier La Popelinière fait exécuter chez lui. Le duc de Richelieu, séduit par cette musique, charge Rousseau de remanier un opéra de Rameau. Francueil et Mme Dupin, dont il était devenu le secrétaire, le présentent chez Mme d'Épinay. C'est le moment *mondain* de son existence. Il est très choyé dans cette société, dont il ne songe pas encore à dénoncer la corruption ; on le trouve intéressant jusqu'en ses bizarreries. A cette époque, il contracte avec une servante d'auberge, Thérèse Levasseur, un mariage équivoque qui fit le tourment de sa vie. De cette union, il eut cinq enfants, qu'il *abandonna* successivement à l'hôpital des Enfants-Trouvés. On pourrait taire de pareilles hontes, si ce n'était un devoir de signaler ces contradictions déplorables entre la conduite de l'homme et les déclamations du philosophe (1).

Nous avons dit que Rousseau s'était lié avec Diderot, qui commençait à préparer l'*Encyclopédie* et à enrôler des collaborateurs, et qui chargea Rousseau des articles de musique. Celui-ci, allant rendre visite à Diderot alors enfermé à Vincennes, pendant l'été de 1749, lut en chemin, dans le journal *le Mercure*, le sujet proposé par l'Académie de Dijon (*Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs*). Rousseau, à l'en croire, fut pris d'une sorte d'éblouissement et de ravissement, pendant lequel, gisant sous un arbre, il découvrit les principes de sa philosophie, et improvisa intérieurement son *Discours*. A en croire au contraire Diderot, c'est lui qui aurait conseillé à Rousseau de prendre le sujet par le paradoxe. Quoi qu'il en soit, Rousseau, en 1750, remporta le prix proposé par l'Académie de Dijon, et son *Discours*, aussitôt publié, lui donna la gloire.

(1) Voir, sur ce sujet, la *notice* de M. BRUNEL, en tête des *Extraits de J.-J. Rousseau*, Hachette, p. XXIII.

Jean-Jacques, pour se mettre d'accord avec lui-même, renonça à son emploi chez Mme Dupin, et se logea dans une mansarde, où il gagna sa vie à copier de la musique. Le monde qu'il avait fui l'y poursuivit ; ce fut la mode de donner de l'ouvrage à ce copiste. Une autre gloire lui vint. Son opéra du *Devin du village*, joué à Fontainebleau, devant la cour, en 1752, puis à l'Opéra, eut le plus vif succès. Rousseau aurait pu en profiter, pour se laisser présenter au roi et obtenir une pension. Il se retrancha derrière ses principes, et resta chez lui. Cependant, il désirait depuis longtemps se réconcilier avec ses concitoyens de Genève. En 1754, il fit un voyage dans sa ville natale, y fut reçu comme un grand homme, et admis, sans cérémonie, à faire de nouveau profession de calvinisme.

L'Académie de Dijon proposa, pour 1755, un sujet qui devait tenter Rousseau, sur l'*Origine de l'inégalité parmi les hommes*. Cette fois, il n'obtint pas le prix ; mais son *Discours* imprimé n'eut pas moins de succès que le précédent. Rousseau le dédia à sa ville natale, et peut-être s'y fût-il établi, si précisément en cette année 1756, Voltaire ne se fût installé aux Délices. Il accepta donc, de Mme d'Épinay, un pavillon situé dans la forêt de Montmorency, l'Ermitage, non loin du château de la Chevrette. Dans cette retraite champêtre, il devait passer d'heureux jours, et bien remplis. Il y trouvait la nature, la paix, la sécurité matérielle. Il y commença ses plus importants ouvrages, *l'Émile* et *la Nouvelle Héloïse*. Mais son humeur devenait ombrageuse ; il était malade, et ses maux physiques exaspéraient sa sensibilité. Ses *amis*, Grimm et Duclos, le trahissaient auprès de Mme d'Epinay ; le parti des *philosophes*, en général, se sentait en opposition avec lui, et l'attaquait sourdement. Thérèse Levasseur et sa mère, qui ne pouvaient souffrir la campagne, faisaient tous leurs efforts pour brouiller Rousseau avec Mme d'Épinay. Enfin, le malheureux Jean-Jacques s'était pris d'une belle passion pour Mme d'Houdetot, belle-sœur de Mme d'Épinay, et il devenait pour la famille un personnage importun et indiscret. La brouille était dans l'air ; elle éclata définitive, après plusieurs disputes et raccommodements, à l'occasion d'un voyage de Mme d'Épinay à Genève. Celle-ci

crut lui faire plaisir en lui demandant de l'accompagner; Rousseau n'y vit qu'un ordre humiliant, et refusa, comme lui seul savait le faire, de la façon la plus offensante. Mme d'Épinay, sur les instances de Grimm, qui semble avoir joué en toutes ces affaires un rôle de *mouchard*, pria Rousseau de quitter l'Ermitage (décembre 1757).

A Montmorency (1757-1762). — Jean-Jacques s'installa au village de Montmorency, dans une petite maison fort modeste. C'est là qu'il composa sa *Lettre à d'Alembert* sur les spectacles. Il n'y bouda pas longtemps. Le maréchal et la maréchale de Luxembourg, seigneurs de Montmorency, lui firent des avances si délicates et si intelligentes, qu'il se mit à fréquenter le château, et à y lier connaissance avec une société bien supérieure par le rang et par l'esprit à celle de Mme d'Épinay. Il consentit même, en 1759, à accepter l'hospitalité dans un pavillon du château, mais sans prendre aucun engagement. Il restait susceptible et parfois impoli. Il fallut tout le tact de ses hôtes exquis pour éviter la rupture. Alors, il acheva *la Nouvelle Héloïse*, qui parut en 1761; la même année, il fit imprimer en Hollande *le Contrat social*. *L'Émile*, à son tour, était prêt en 1762; grâce à M. de Malesherbes, l'ouvrage put être publié à Paris. Mais à peine eut-il paru, que le Parlement condamna le livre à être brûlé, et requit l'emprisonnement de l'auteur. Rousseau, prévenu à temps, quitta Montmorency dans une chaise de poste du maréchal, et se dirigea vers la Suisse.

Rousseau de 1762 à 1770. — Alors commence pour le malheureux Rousseau une série de *déplacements*, dont il a rejeté la responsabilité sur ses ennemis, mais où il faut voir surtout l'effet de son humeur maladive, et, pour dire le vrai mot, de sa *folie*. Il réside d'abord à Yverdun, dans le canton de Vaud, puis à Motiers, dans le Val-Travers, sur un territoire appartenant au roi de Prusse : là il reste deux ans, s'habille en Arménien, écrit sa *Lettre à M. de Beaumont*, archevêque de Paris, qui avait condamné *l'Émile* dans un de ses mandements, et fait de la botanique. Mais il a des démêlés avec le consistoire de Genève, publie ses *Lettres de la Montagne*, et est obligé de

quitter Motiers, où la population lui est devenue hostile (1764). Il se réfugie pour quelques mois dans l'île Saint-Pierre, sur le lac de Bienne ; il y éprouve un calme réparateur. Il en est encore chassé. Tenté d'abord de se rendre en Prusse, il préfère accepter les offres du philosophe anglais David Hume, et, après avoir traversé Paris où il se promène en costume d'Arménien, il s'embarque pour l'Angleterre (1766). Là il ne tarde pas à se brouiller avec Hume, en qui il ne voit plus qu'un persécuteur. Et, le 1er mai 1767, il quitte l'Angleterre. On le retrouve au château de Trye, en Normandie, chez le prince de Conti, puis à Lyon, puis à Monquin, en Dauphiné. Enfin, en 1770, il revient à Paris.

Les dernières années et la mort (1770-1778). — Rousseau s'installe alors dans une maison de la rue Plâtrière, rue qui porte aujourd'hui son nom. Il y reprend son métier de copiste de musique. Il aime à faire de longues excursions à pied, aux environs de Paris. Il s'occupe de continuer ses *Confessions*, et il écrit les *Rêveries d'un promeneur solitaire*.

Il eut, dans ses dernières années, de nouveaux amis et surtout de nouvelles adoratrices ; mais, plus que jamais, le délire de la persécution l'avait repris, et sa santé était gravement compromise. Un de ses admirateurs, M. de Girardin, l'emmena, le 20 mai 1778, dans son château d'Ermenonville. C'est là qu'il mourut d'une attaque d'apoplexie, le 2 juillet. Il avait exprimé le vœu, quelques jours auparavant, d'être enterré dans l'île des Peupliers, au milieu du parc de ce château. M. de Girardin l'exauça. Sa tombe rustique devint un but de pèlerinage pour tous ceux qui l'aimaient, et qui, n'ayant plus à souffrir de sa bizarre humeur, commencèrent à le plaindre et à l'admirer. En 1794, ses restes furent exhumés et portés au Panthéon, à côté de ceux de Voltaire. Une enquête récente a démontré que les tombeaux de ces deux grands hommes n'avaient jamais été profanés, comme on l'a cru longtemps, en 1814. Les deux cercueils sont intacts.

II. — L'œuvre de Rousseau.

Le Discours sur les sciences et les arts (1750). — Nous venons de rappeler dans quelles circonstances ce *Discours* fut écrit. Si vraiment c'est Diderot, l'homme de tous les paradoxes, qui a fourni celui-là à Rousseau, il n'a fait lui révéler des principes auxquels Rousseau allait consacrer tous ses ouvrages et sacrifier sa vie. A noter que Jean-Jacques, quand il écrit cette œuvre de début, a trente-sept ans : il est rare qu'un génie se révèle si tardivement. — Le *Discours* (il faut prendre encore ce mot dans son sens latin, *discursus*, exposé, dissertation) se compose de deux parties : la première est un exposé historique, une suite d'exemples tirés de Sparte, d'Athènes, de Rome (ici se place la *prosopopée* de Fabricius) et des États modernes ; la seconde est l'explication théorique et philosophique de cette loi constatée par l'histoire : les lettres et les sciences corrompent les mœurs. Toute science, tout art, est né, dit-il, d'un vice correspondant : l'astronomie, de la superstition ; l'éloquence, du mensonge, etc. Les artistes et les savants sont des oisifs. La lecture amollit le courage, pervertit l'imagination. Ce n'est pas que Rousseau veuille ramener l'humanité à la barbarie. Il rend hommage aux grands génies, et surtout il juge que, dans l'état actuel de la société, les lettres et les sciences sont devenues nécessaires. Mais il engage la majorité des hommes à se défier de cette séduction, et il leur conseille de chercher à bien faire plutôt qu'à bien dire. — D'ailleurs, pour juger exactement de la thèse de Rousseau, dégagée de l'enthousiasme trop oratoire de cette œuvre académique, écrite en un style qui dépasse souvent sa pensée, il faut y joindre sa *Réponse au roi Stanislas*, et sa préface de *Narcisse*.

Le Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes (1755). — Cette fois, ce n'est plus une « déclamation », mais un ouvrage raisonné et vraiment philosophique. On sent que Jean-Jacques, désormais célèbre, ne se soucie plus d'arracher un vote à des académiciens de province, mais qu'il écrit pour exprimer sa pensée. — Rousseau commence par tracer un tableau « idyllique » de l'homme primitif, « à l'état de nature », être simple, robuste, n'ayant que des instincts, indépendant et heureux, jouissant de sa force et la tempérant par la pitié. Mais le sentiment de *perfectibilité* gâte tout. Les hommes s'associent, forment des familles, construisent des huttes, se disent maîtres du terrain qu'ils cultivent ; de là les jalousies, les rivalités,

l'anarchie. Alors, les plus riches, les plus forts, les plus intelligents se liguent contre les pauvres et les faibles. Les *inégalités* une fois créées, elles sont consacrées par le temps, par l'usage, par le désir de conserver son bien et son rang. — Ce discours est le premier manifeste, parmi les modernes, de la théorie *communiste*. Rousseau soulève le faible contre l'oppresseur, le sujet contre le despote, et celui *qui n'a rien* contre celui qui possède. Et cela, non pas au nom de la morale et de la charité, qui réclament en effet une plus juste répartition des biens et l'égalité des hommes devant la loi, mais par suite d'un raisonnement sophistique fondé sur une vision de son imagination exaltée.

La Lettre sur les spectacles (1758). — D'Alembert avait écrit pour l'*Encyclopédie* l'article *Genève*, inspiré, nous l'avons dit, par Voltaire alors installé aux Délices. Il y félicitait d'abord les pasteurs de Genève de réduire leur religion à la simple morale et de ne s'attacher à aucun dogme. Or, il ne faut pas oublier que ces dogmes, les pasteurs les enseignaient en chaire, et les imposaient à leurs fidèles. C'était donc leur faire un singulier compliment ! En second lieu, d'Alembert demandait qu'on établît un théâtre à Genève, où, depuis Calvin, les représentations dramatiques étaient interdites. — Sur le premier point, Rousseau est bref. Il se contente de faire sentir à d'Alembert son manque de tact. « Monsieur, dit-il, jugeons des actions des hommes, et laissons Dieu juge de leur foi. » — Il se hâte de passer au second point, le théâtre. La thèse est très simple et très logique : Rousseau considère d'abord le théâtre en soi, et l'influence qu'exercent sur les sentiments des spectateurs les tragédies ou les comédies ; puis il examine le théâtre comme institution locale, dans les effets qu'il produit sur le luxe et sur les mœurs ; enfin, il applique particulièrement à Genève les conclusions précédentes. — Le premier point de la *Lettre* peut être comparé à tout ce que les moralistes ont écrit contre le théâtre, en particulier aux *Maximes* de Bossuet *sur la comédie*. Rousseau accuse la tragédie de flatter et d'exciter nos passions, la comédie de développer en nous le sens du ridicule, qui est un vice du cœur. Il choisit bien ses exemples, moins en critique qu'en sophiste, il faut l'avouer : des tragédies de Crébillon, comme *Catilina* et *Atrée*, — de Voltaire, *Mahomet*, — de Corneille, *Médée*, — de Racine, *Phèdre* ; il y ajoute un peu plus loin *Bérénice* et *Zaïre*, comme propres à disposer les âmes aux faiblesses de l'amour. Il néglige tous les chefs-d'œuvre de Corneille. Dans la comédie, il reproche à Regnard de nous faire applaudir des friponneries (*le Légataire universel*), mais il s'en prend à Molière

surtout, et particulièrement au *Misanthrope*. Il construit là dessus un syllogisme : Alceste est vertueux; or, on rit d'Alceste; donc, on rit de la vertu. Ce syllogisme est facile à réfuter, puisqu'il est certain que si l'on rit d'Alceste, ce n'est pas d'Alceste *vertueux*. L'intérêt de ce passage, d'ailleurs si brillant, est dans l'accent personnel que l'on y sent. Alceste, c'est Jean-Jacques. Philinte, c'est Grimm, c'est Voltaire, ou tel autre ennemi de Jean-Jacques. Ajoutons que cette interprétation du *Misanthrope* a inspiré au triste Fabre d'Églantine son *Philinte de Molière*. Il faut bien avouer, toutefois, que Rousseau n'a pas tout à fait tort d'accuser Molière de nous faire rire aux dépens des honnêtes gens; mais nous avons dû plus haut que cette tactique peut s'expliquer. — Dans la seconde partie, Rousseau est sévère pour les acteurs. Il partage et exagère les préjugés de son temps; il estime que les mœurs des Genevois seraient mises en péril par la présence de comédiens. Ce qui peut être toléré dans une ville comme Paris, serait pernicieux à Genève. Pour forcer sa thèse, afin de la faire mieux saisir, il se demande ce que deviendraient, par exemple, les heureux et vertueux Montagnons (qui habitaient les environs de Neufchâtel), dont la vie simple, laborieuse, patriarcale, lui inspire quelques pages ravissantes, si l'on établissait chez eux un théâtre. — Il précise davantage dans la troisième partie, et étudie les effets probables du théâtre sur les Genevois, au point de vue des relations de famille, de la richesse, et des mœurs. Faut-il donc, se demande-t-il en terminant, refuser toute distraction à un peuple ? Non. Mais ces divertissements seront des fêtes civiles ou militaires, des bals champêtres où les jeunes gens à marier dansent sous les yeux attendris de leurs parents, des cérémonies où l'on couronnerait la jeune fille la plus vertueuse. C'est sur un ton d'éloquence émue que Rousseau achève sa lettre.

La Nouvelle Héloïse (1761). — L'héroïne du roman, Julie d'Étanges, aime son précepteur, Saint-Preux. Mais Julie est obligée d'épouser M. de Volmar. Elle souffre de cet amour ancien, tout en remplissant très strictement ses devoirs de femme et de mère. Son mari, à qui elle avoue sa passion pour Saint-Preux, rappelle celui-ci qui s'était mis à voyager pour oublier Julie, et l'installe dans sa maison, pour bien marquer sa confiance dans la vertu de sa femme et de son ami. Julie meurt bientôt, d'une maladie qu'elle a contractée en sauvant un de ses enfants. — Ce roman est écrit sous forme de lettres, lettres de Saint-Preux à Julie, de Julie à Saint-Preux, de Claire d'Orbe à Julie sa cousine, de mylord Édouard Boston

à Saint-Preux, de M. de Volmar, etc. Il nous paraît aujourd'hui d'une lenteur désespérante, et ne nous intéresse plus que par quelques pages : le tableau de la société parisienne, par Saint-Preux (2e partie) ; c'est Rousseau jugeant les salons, les théâtres, etc. ; — quelques passages philosophiques sur le suicide (3e partie). Mais surtout les descriptions ont conservé leur fraîcheur et leur beauté : les montagnes du Valais (1re partie), la fameuse promenade aux rochers de Meillerie et sur le lac de Genève (3e partie) ; les vendanges à Clarens (5e partie). Ces pages magnifiques contiennent tout ce que le romantisme devait bientôt rythmer et chanter. Chateaubriand et Lamartine (voyez *le Lac*) en procèdent, ainsi que les romans de Mme de Staël et de George Sand. Mais les contemporains y goûtèrent bien autre chose : la peinture animée et souvent emphatique de l'amour malheureux, une sensibilité exaltée et larmoyante, des dissertations sur toutes sortes de sujets politiques, religieux, philanthropiques, pédagogiques, etc. Sous ce rapport, le succès prodigieux de *la Nouvelle Héloïse* est un document sur le goût, et parfois le pire, du dix-huitième siècle en 1761. Il faut reconnaître que cette façon d'analyser les passions, en les prenant au sérieux jusqu'à la sentimentalité ridicule, était préférable au froid libertinage, à l'*amoralité*, comme nous disons aujourd'hui, de la plupart des romans alors à la mode.

Le Contrat social (1762). — Rousseau établit que nul n'a le droit d'aliéner au profit d'un autre sa liberté morale et civique. Il condamne donc tout gouvernement monarchique ou aristocratique. Mais l'homme aliénera sa liberté au profit de la *communauté* : « Chacun se donnant à tous, ne se donne à personne ; et comme il n'y a pas un associé sur lequel on n'acquière le même droit que sur soi, on gagne l'équivalent de tout ce que l'on perd et plus de force pour conserver ce que l'on a. » Ainsi, l'on arrive à la conception d'un pouvoir abstrait et absolu : l'*État*. Pour mesurer les dangers d'une pareille doctrine, il suffit de ne pas oublier que le jacobinisme conventionnel s'est réclamé hautement du *Contrat social*. On comparera utilement la politique toute expérimentale de Montesquieu à cette utopie criminelle d'une imagination malade. Mais *le Contrat social* a, littérairement, une beauté singulière, faite de logique implacable et de simple vigueur. La même main qui venait de tracer les analyses délicates et passionnées, les descriptions ravissantes, enthousiastes, colorées, de *la Nouvelle Héloïse*, gravait en quelque sorte en un style lapidaire, incisait en formules d'une éloquence toute laconienne, ces paradoxes de politique visionnaire.

L'Émile (1762). — L'*Émile* est le « chef-d'œuvre » de Rousseau, non pas seulement parce qu'il est le plus varié et le plus suggestif de ses écrits, mais encore et surtout parce qu'il contient *tout* Rousseau. Les *Discours*, la *Lettre sur les spectacles*, *la Nouvelle Héloïse*, *le Contrat social*, sont comme des préparations à l'*Émile*. Rousseau avait établi ce principe : l'homme est bon par nature, la civilisation l'a corrompu. Mais comment guérir une société si profondément atteinte qu'elle aime son mal et ne veut pas s'en corriger ? C'est à la base qu'il faut reprendre l'œuvre, par l'*éducation* des enfants. Rousseau, cette fois, posait bien le problème. Tout ce qu'il avait écrit jusque-là n'était que déclamation et utopie ; mais établir une *pédagogie*, c'était une idée pratique. Nous allons voir l'utopie s'y glisser encore.

L'*Émile* se compose de cinq livres : I. La première enfance. Rousseau veut que la mère nourrisse elle-même son enfant. Il proteste contre l'usage de l'emmaillotement. Le précepteur, qui doit bientôt s'emparer du jeune Émile, surveille déjà ses premières impressions et sensations ; il prend garde qu'on ne lui donne de mauvaises habitudes. — II. Ici commence vraiment le rôle du précepteur. Rousseau entend ce rôle tout à fait au rebours de l'usage. Un maître, en général, apprend à l'enfant ce dont celui-ci aura besoin pour vivre *en société* ; il l'arme pour cette vie par l'instruction et par l'éducation. Mais Jean-Jacques pense que la société est corrompue et vit de sa corruption. Le rôle du maître sera donc surtout *négatif* et consistera à préserver l'enfant, puis le jeune homme, contre cette société. On l'élèvera, cet enfant, à la campagne, « loin des valets, les derniers des hommes après leurs maîtres ». Le précepteur ne le quittera pas, mais le laissera, autant que possible, s'instruire lui-même. Il ne faut rien lui commander ; mais lui faire sentir qu'il est, par sa faiblesse et par son ignorance, à notre merci. Point de morale, point de lectures (1), point de devoirs écrits ; la causerie, l'expérience *préparée*, et toujours la *leçon de choses*. L'idée de propriété, Émile l'acquerra par une discussion avec le jardinier Robert (il est nécessaire que celui-ci n'ait lu ni le *Discours sur l'inégalité* ni le *Contrat social*). S'il casse, dans un accès de colère, les vitres de sa chambre, ne dites rien ; il aura froid la nuit, et sentira qu'il a fait une sottise (mais si ce sont les vôtres qu'il a cassées ?). Bref, laissez agir la *nature* ; votre rôle doit se borner à faire naître des oc-

(1) Là se trouve le célèbre passage sur les fables de La Fontaine (Cf. *Extraits* de M. L. Brunel).

casions. « Il est impossible que les enfants deviennent indociles, méchants, menteurs, avides, quand on n'aura pas semé dans leurs cœurs les vices qui les rendent tels. » Quel dommage que Jean-Jacques n'ait pas conservé un de ses cinq enfants, pour juger de la vérité de ce précepte ! D'excellentes choses ensuite sur la façon d'apprendre la géographie, l'histoire, la géométrie, — sur la manière d'exercer la vue, l'ouïe, la voix. — L'éducation physique tient une grande place dans ce second livre : Émile, qui a appris à marcher seul, dans un pré, s'exerce à la course, à la nage, à divers jeux. Il va toujours nu-pieds, la tête découverte ; il porte des vêtements clairs ; il couche sur la dure. Sa nourriture est simple et abondante, et il mange peu de viande. A douze ans, c'est un enfant robuste et sain, un « bel animal ». — III. Avec ce troisième livre, nous arrivons à l'éducation de l'*intelligence*. On continue les leçons de choses, mais en leur donnant plus de signification et d'étendue ; les livres restent suspects. Émile ne lit que *Robinson Crusoé*, exemple d'énergie humaine et *naturelle*. Le précepteur tirera presque tout du spectacle de la nature ; c'est en montrant à Émile le lever et le coucher du soleil, et en l'obligeant à raisonner lui-même sur ce qui l'étonne, qu'il lui apprendra l'astronomie, un peu de physique, etc. Mais Rousseau veut encore que le jeune homme, si riche qu'il soit, se prémunisse contre les hasards de la fortune, et qu'il devienne capable, au besoin, de gagner sa vie. Émile saura donc un métier manuel, celui de menuisier. — IV. Émile a seize ans : la vie *morale* et *sensible* s'éveille en lui. Le précepteur profitera de cette crise de l'adolescence pour le conduire dans la société, où il essayera de satisfaire son cœur par la pitié, la charité, et par les joies d'une conscience toujours pure. Puis viendra le moment de lui donner une religion. Ici, se place la fameuse *Profession de foi du vicaire savoyard.* Rousseau suppose qu'il emmène son élève sur une montagne d'où un magnifique paysage, la vallée du Pô, se déroule à leurs yeux. Le vicaire dans lequel Rousseau a incarné, si l'on en croit les *Confessions*, deux prêtres qu'il a connus, l'abbé Gaime et l'abbé Gâtier, devant ce spectacle qui porte Emile à la méditation et à l'adoration, expose les principes de la religion naturelle. C'est un raisonnement en règle, souvent abstrait et métaphysique, très bien lié, auquel viennent s'ajouter la preuve des causes finales et presque l'impératif catégorique de Kant, et qui aboutit à peu près à la religion chrétienne. Ce morceau célèbre, d'une grande élévation de pensée, et d'un style à la fois solide et pittoresque, nous entraîne bien loin du persiflage de Voltaire. C'est un rationalisme qui commence à s'inquiéter de ses néga-

tions, qui s'interroge et qui laisse Dieu « lui parler au cœur ». Le succès en fut immense, et ramena sinon à la religion, du moins à la religiosité, bien des âmes qui « cherchaient en gémissant ». — Émile peut maintenant affronter seul la société. Sa santé physique et morale le met à l'abri de la contagion. Mais Rousseau veut qu'il considère la campagne comme le séjour le plus propre à satisfaire ses goûts naturels et à entretenir sa vertu. Il trace donc le *plan de vie pour un homme riche*, un des plus ravissants passages du livre. — V. Il s'agit enfin de marier Émile. On a élevé une jeune fille, Sophie, dans les mêmes principes que lui. Ils se rencontrent, s'aiment et s'épousent. Le précepteur reste dans la maison, pour élever leurs enfants.

Cette rapide analyse suffit à montrer le fort et le faible du système. Rousseau a raison de protester contre l'abus de la contrainte dans l'éducation morale et de la mémoire livresque dans l'instruction. Il est d'accord avec Rabelais et avec Montaigne, sur la nécessité de l'expérience, de la conversation, des leçons de choses, des exercices physiques, etc. Mais il a tort de croire que le précepteur sera ainsi maître absolu d'une jeune âme, et surtout d'affirmer que cette âme d'enfant ne peut avoir que de bons instincts qu'il suffit de préserver et d'amener à leur maturité naturelle. Là est l'utopie. La vertu *s'apprend*. C'est la faiblesse de l'homme de ne pas la pratiquer d'instinct ; c'est son honneur d'être propre à la goûter et de mettre sa grandeur à la pratiquer

Les Confessions (écrites de 1765 à 1770, publiées en 1788). — Dans cet ouvrage étrange, où l'excellent et l'exquis, et parfois le sublime, se mêlent sans cesse à la déclamation et au cynisme, Rousseau entreprend de raconter sa vie, depuis sa naissance jusqu'en 1766, année où il quitta l'île de Saint-Pierre. D'après le titre, on serait en droit d'attendre tout autre chose que cette apologie exaltée et haineuse. Mais il faut lui pardonner ses mensonges et ses sophismes, en songeant qu'il écrit les *Confessions* au moment le plus malheureux de sa vie. Il a le délire de la persécution ; il erre, en vagabond, de Suisse en Angleterre, de Normandie en Dauphiné. Et puis, ce livre est le premier chef-d'œuvre de cette littérature personnelle qui devait s'épanouir avec le romantisme.

Aux *Confessions*, il faut rattacher les *Rêveries du promeneur solitaire*, écrites par Rousseau pendant son dernier séjour à Paris. Les descriptions en sont charmantes.

Sa *Correspondance*, assez considérable, n'a pas l'intérêt des lettres de Voltaire, d'abord parce qu'elle ne nous apprend rien, ou à peu près, que nous ne connaissions déjà par ses autres

ouvrages (et c'est là, en général, l'inconvénient des Lettres de tous ces écrivains *personnels*) ; et surtout parce que Rousseau n'écrit guère de premier jet ; il médite, il retouche. Aussi ses plus belles lettres sont-elles de véritables ouvrages : les *Lettres à M. de Malesherbes*, par exemple, où il explique son caractère et son génie, admirable complément des *Confessions* ; ou la *Lettre à Voltaire sur la Providence*, chapitre de philosophie.

La philosophie de Rousseau. — Par l'analyse des ouvrages, on a déjà pu juger à quel point la philosophie de Rousseau différait de celle des encyclopédistes et de Voltaire. Résumons-la en quelques mots : 1° Elle est fondée sur le *sentiment*. Rousseau s'adresse de nouveau à ces « raisons du cœur que la raison ne connaît pas », abandonnées et raillées par le dix-huitième siècle. — 2° Rousseau constate, comme Pascal, que l'homme est mauvais. Mais tandis que Pascal attribuait cette malignité au péché originel, et croyait que la grâce seule peut nous sauver, Rousseau, qui est sur ce point antichrétien, croit l'homme bon par nature, et corrompu par la société. — 3° Aussi se sépare-t-il radicalement de Voltaire, en ce qu'il ne croit pas à l'efficacité du *progrès*, surtout du progrès matériel tel que l'entend le philosophe de Ferney. Ce luxe, ces arts, ces sciences, il les maudit ; il voudrait ramener l'homme non pas à l'état sauvage, mais à la vie simple et naturelle. — 4° Son déisme est plus profond et plus conséquent que celui de Voltaire. Il ne se permet jamais de sarcasmes à l'égard du christianisme, en qui il reconnaît la forme la plus haute, sinon exclusive, de la religiosité chez les modernes. Il sent Dieu par le cœur, et il y ramène par le sentiment.

Bref, malgré la part d'erreurs et de contradictions que renferme cette philosophie, on ne peut s'empêcher d'éprouver de la sympathie et du respect pour l'homme qui l'a exposée avec tant d'éloquence et défendue contre tant d'ennemis.

Le style de Rousseau. — Ce n'est plus la clarté de Voltaire ; mais ce n'est pas non plus sa sécheresse élégante. Rousseau écrit dans une langue mêlée, inégale ; sa syntaxe est souvent lourde et pénible ; sa phrase sent la rhétorique, la déclamation, l'emphase. Mais il a fait rentrer

dans notre littérature l'*éloquence* et le *pittoresque*. Lisez à haute voix la prosopopée de Fabricius, la seconde partie du *Discours sur l'inégalité*, la profession de foi du vicaire savoyard, les lettres à M. de Malesherbes : quelle harmonie, quelle ampleur, quel rythme ! Lisez la promenade sur le lac (*Nouvelle Héloïse*), les vendanges à Clarens (*id.*), le lever du soleil (*Émile*), les voyages à pied (*Émile*), le plan de vie pour un homme riche (*Émile*), et surtout, dans les *Confessions*, le séjour aux Charmettes, les promenades dans la forêt de Montmorency, la description de l'île de Bienne : quel charme et quelle vérité ! quelle variété dans la couleur ! quelle fraîcheur et quel sens du mystère ! Rousseau nous a rendu une âme pour sentir et des yeux pour voir.

Ainsi, novateur hardi en politique, réformateur en pédagogie, « inventeur » de la littérature personnelle, où le *moi* s'étale et s'exaspère, profondément religieux, sentimental, éloquent, pittoresque, — Rousseau devait exercer une influence prodigieuse. Il est vraiment notre ancêtre. Et Gœthe avait raison de dire : « Avec Voltaire, c'est un monde qui finit ; avec Rousseau, c'est un monde qui commence. »

III. — Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814)

Vie. — Bernardin de Saint-Pierre, né au Havre, fut successivement officier, ingénieur, puis simple voyageur. Ses fonctions, ou son caprice, lui firent visiter les pays les plus divers, la Russie, l'Allemagne, l'île de Malte, l'île de France ; il connut ainsi des régions très opposées, et comme il avait l'œil d'un observateur et d'un artiste, il rapporta de ses voyages moins des remarques sur les mœurs, comme un Montaigne ou un Montesquieu, que des *esquisses* ou des *croquis* d'après nature. En 1771, il se lia avec Rousseau, dont il devint le disciple préféré. Sous la Révolution, il fut intendant du Jardin des Plantes et membre de l'Institut ; l'Empire le combla de faveurs et de pensions. C'était un égoïste, et presque un « faux bonhomme » : ses romans idylliques pourraient donner de lui une idée très inexacte. A soixante-trois ans, il se

remaria avec une toute jeune fille, qui devint, après sa mort, Mme Aimé-Martin. De là le culte attendri et un peu ridicule que ce critique avait voué à sa mémoire.

Œuvres. — Il publia d'abord, en 1773, le *Voyage à l'île de France*, sous forme de lettres ; son talent descriptif s'y annonce. — Puis, les *Études de la nature* (1784), où il développe contre les athées les preuves de l'existence de Dieu tirées du monde extérieur. La thèse y est parfois très faible ; Bernardin n'est pas un philosophe : mais la plupart des tableaux ont de la précision, de la couleur et du relief. Il est difficile de *voir*, d'un œil plus exercé et plus sûr, les formes et les nuances des choses. — En 1787, *Paul et Virginie*, idylle dont l'action et les caractères sont aussi vrais et aussi touchants, que le cadre en est magnifique et *réel*. Cette action se réduit, comme dans presque tous les chefs-d'œuvre, à presque rien : deux enfants, qui vivent ensemble depuis le berceau, s'aiment ; après une séparation, ils vont se revoir et s'épouser, quand une catastrophe anéantit leur bonheur. Rien que de simple et de naturel dans le sentiment. Aucune fadeur, aucune déclamation. Mais la partie immortelle de ce roman, c'est plutôt la partie descriptive ; comme en un tableau de maître, rien n'y a vieilli. Le succès de *Paul et Virginie* fut immédiat, universel, et aucune révolution littéraire ne l'a amoindri. — Bernardin donna ensuite *la Chaumière indienne* (1790), et *les Harmonies de la nature* (1796). — On a oublié les œuvres où il exposait au public ses utopies politiques, comme *l'Arcadie* (1781).

L'auteur des *Études* et de *Paul et Virginie* est, dans la description de la nature, plus varié que Rousseau ; il ajoute, au domaine assez restreint de la Suisse et de la France, les beautés nouvelles des mers et des pays tropicaux. Mais il reste *objectif*. C'est en quoi, bien qu'il annonce Chateaubriand, il n'est pas, au même titre que Rousseau, un ancêtre du romantisme.

BIBLIOGRAPHIE

ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, édition MUSSET-PATHAY, Paris, 1825.
— *Extraits* de BRUNEL (Hachette).
— *Lettre sur les spectacles* (éd. BRUNEL, Hachette).
— *Émile*, éditions classiques.
SAINT-MARC GIRARDIN, *Jean-Jacques Rousseau et ses Œuvres*, 2 vol., 1875.
É. FAGUET, *Dix-huitième siècle*.
TEXTE, *J.-J. Rousseau et les Origines du cosmopolitisme littéraire*, 1895.
A. CHUQUET, *J.-J. Rousseau* (*Collection des grands écrivains français*, Hachette), 1893.
BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Œuvres*, édition AIMÉ-MARTIN, 1818.
A. BARINE, *Bernardin de Saint-Pierre* (*Collection des grands écrivains français*, Hachette), 1891.

CHAPITRE VII

ROMANCIERS. — MORALISTES. — CRITIQUES

Sommaire : 1° *Le Sage* (1668-1747) a laissé deux romans célèbres : *Le Diable boiteux* (1707), imité de l'espagnol, et *Gil Blas* (1715-35), œuvre entièrement originale. Le héros de ce dernier roman représente l'humanité moyenne.

2° *Marivaux* (1688-1763), tout en écrivant des pièces de théâtre, publie *la Vie de Marianne* et *le Paysan parvenu* ; il fait de délicates analyses des sentiments, et se distingue aussi par un certain réalisme discret dans la peinture des conditions et des milieux.

3° *L'abbé Prévost* (1697-1763) donne, en 8 volumes, les *Mémoires d'un homme de qualité*, dont le septième contient le célèbre épisode de *Manon Lescaut* (1732). Il traduit aussi les romans anglais de Richardson.

4° *Voltaire* enferme dans de petits romans (*Candide*, *l'Ingénu*, etc.) des satires sociales, économiques, etc. — *Marmontel* (1723-1799) écrit des *Contes moraux*, *Bélisaire* et les *Incas*. dans un genre faux et ennuyeux. Il doit son succès à des allusions qui lui attirent les persécutions de la censure.

5° *Rollin* (1661-1741), recteur de l'Université, donne dans son *Traité des Études* (1726-28) les préceptes d'une pédagogie un peu timide, mais estimable par sa haute moralité. — *Vauvenargues* (1715-1747) meurt jeune et laisse des *Maximes* et des *Réflexions*, dans lesquelles il réclame pour le *cœur* contre la *raison*, et essaye de réfuter La Rochefoucauld. — *Duclos*, *Chamfort*, *Rivarol*, sont de piquants observateurs de leur temps.

5° Parmi les critiques, à côté de Voltaire, *La Harpe* (1739-1803) fait des cours publics, réunis sous le nom de *Lycée* ; *Fréron* combat les philosophes dans *l'Année littéraire*, etc.

I. — Le roman.

Le roman devient, au dix-huitième siècle, un des genres les plus variés, à la fois frivole et profond, réaliste, idéaliste, social, tout ce que l'on voudra. Tantôt il a douze

volumes, et tantôt c'est un conte de cent pages. — Nous parlons ailleurs de *la Nouvelle Héloïse* et de *Paul et Virginie*, qui sont restés, de tous les romans, les plus célèbres. Il nous reste ici à étudier : Le Sage, Marivaux, l'abbé Prévost, Voltaire et Marmontel.

Le Sage (1668-1747). — Le Sage n'est pas seulement un poète comique de premier ordre par son *Turcaret*, il reste un des maîtres du roman français, avec *le Diable boiteux* (1707) et *Gil Blas* (1715-1735).

Le Diable boiteux est imité de l'espagnol. Le diable Asmodée transporte don Cléophas au-dessus de Madrid, ôte aux maisons leur toit, et lui permet de voir tout ce qui se passe à l'intérieur, — cadre commode pour la peinture de la société et des mœurs. L'ouvrage est intéressant, entre les *Caractères* de La Bruyère et les *Lettres persanes* de Montesquieu.

Dans *Gil Blas*, qui se passe aussi en Espagne, il n'y a plus que des imitations de détail. L'ouvrage, quoi qu'en ait dit Voltaire, est en lui-même tout à fait original (1). Le héros est un jeune homme de dix-sept ans, appartenant à une très modeste famille d'Oviédo, et qui s'en va étudier à l'Université de Salamanque. Il est arrêté en route par des voleurs, dont il reste six mois le prisonnier. Il s'évade, se fait laquais, sert différents personnages (dans lesquels Le Sage incarne des types très bien observés, depuis le petit-maître don Rafael et le médecin Sangrado, jusqu'à l'archevêque de Grenade) ; devient secrétaire, puis favori du duc de Lerme, premier ministre ; monte au comble de la puissance et de la richesse ; puis est disgracié ; reconquiert la fortune, rentre à la cour comme secrétaire du comte d'Olivarès, et se retire dans son château, où il se marie et finit paisiblement une existence si agitée.

C'est un tableau très vivant et très piquant d'une société qui n'a d'espagnol que le nom, et d'une telle variété qu'on le lit sans fatigue, en dépit de sa longueur et de sa complexité. — Gil Blas, malgré sa faiblesse de caractère et ses fautes, ne perd point la notion du bien et du mal. Lui

(1) Sur cette question, cf. P. Morillot, *le Roman en France*, p. 186 ; et E. Lintilhac, *Le Sage* (Hachette).

aussi, il pourrait dire : « Je ne fais pas le bien que j'aime, Et je fais le mal que je hais. » Mais, ce qui nous inquiète en lui, c'est un excès de docilité à l'égard des hommes et des événements ; par lui-même, il n'est rien ; il est toujours un complice, une ombre, un reflet ; il n'agit pas, il est agi ; il reconnaît humblement ses chutes, mais il recommence à tomber le plus aisément du monde. Il représente donc cette humanité moyenne et médiocre qui se laisse mener par la volonté bonne ou mauvaise d'autrui ; et, sans être un criminel ni tout à fait un malhonnête homme, il est de ceux qui n'inspireraient aucune confiance. Et il est si bien l'incarnation de ce tempérament *neutre*, que la fin du roman, où il s'assagit tout à fait et devient une sorte de patriarche, semble artificielle.

Le style de Le Sage, dans *Gil Blas*, est simple et varié. Il a aussi les qualités « dramatiques ». Chaque personnage y parle au naturel le langage de son caractère et de sa condition.

Marivaux (1688-1763). — Encore un poète comique, excellent romancier. Ce n'est pas le lieu d'examiner ici les rapports du roman et du théâtre ; mais on peut dire que si l'écrivain qui a la vocation du roman se transforme difficilement en un auteur dramatique, le contraire est plus aisé, quand il s'agit du roman psychologique. Personne ne s'étonnera que le délicat et pénétrant auteur de *la Surprise de l'amour* ait écrit la *Vie de Marianne*. Il lui a suffi de prolonger et d'approfondir ses analyses du cœur.

C'est de 1731 à 1741 que Marivaux publie, tout en travaillant pour le théâtre, les diverses parties de *Marianne* et du *Paysan parvenu*. Ces deux romans sont incomplets, mais il ne reste qu'à y coudre un dénouement, facile à imaginer. — *Marianne* est un récit, fait par l'héroïne elle-même, devenue la comtesse de ***, et qui commence par une histoire de brigands. Une chaise de poste, qui emmène à Paris la petite Marianne, âgée de deux ans, et toute sa famille, est attaquée sur la route, et tous les voyageurs sont tués ; seule Marianne est épargnée. Elle est recueillie par un curé de campagne, dont la sœur se charge de l'élever. Puis elle entre en pension. Et toute

l'histoire est faite des menus détails de cette existence, dans laquelle apparaissent des personnages très variés, très naturels, d'abord un peu pâles mais dont la silhouette et le caractère se précisent peu à peu : Mme Dutour, la lingère ; M. de Climal, proche parent de Tartufe ; Mme de Miran, la grande dame spirituelle et bonne ; Mlle de Tervire, la religieuse qui détourne Marianne d'entrer au couvent, etc. De plus, Marivaux peint avec soin et exactitude les différents *milieux* : le couvent, le salon, la boutique, la rue même. Le style en est un peu précieux, çà et là ; il y a parfois trop d'esprit ; mais, dans l'ensemble, il est naturel, facile, entraînant.

Quant au *Paysan parvenu*, c'est l'histoire d'un jeune paysan de Champagne, Jacob, qui arrive à la fortune par toutes sortes de moyens. L'ouvrage, moins moral que *Marianne*, est d'un réalisme plus curieux. Les types familiers et moyens y abondent, et sont décrits avec un remarquable souci de la vérité.

L'abbé Prévost (1697-1763). — L'existence de Prévost est aussi romanesque que celle de ses héros. D'abord officier, puis Bénédictin très appliqué, il quitte le couvent en 1727, s'exile en Hollande et en Angleterre, rentre en France en 1734 comme aumônier du prince de Conti, et redevient un excellent prêtre. Il faut connaître cette vie agitée, en proie aux passions et aux aventures, parce que certains romans de Prévost sont en grande partie une autobiographie. Prévost fut frappé d'une attaque d'apoplexie, en pleine campagne. On raconte qu'un barbier de village voulut faire son autopsie, et que Prévost se redressa au premier coup de scalpel, puis tomba mort. M. Victor Schrœder a réfuté cette légende (1).

Prévost publia de 1728 à 1732 les *Mémoires d'un homme de qualité*, en 8 volumes dont le septième contient son chef-d'œuvre, *Manon Lescaut* ; de 1732 à 1739, *Cléveland*, en 8 volumes ; en 1735, *le Doyen de Killerine*, etc. Il traduisit aussi les trois célèbres romans de Richardson : *Paméla* (1742), *Clarisse Harlowe* (1751) et *Grandisson* (1775). M. P. Morillot

(1) V. Schrœder, l'*Abbé Prévost* (Hachette, 1898). p. 118.

fait justement remarquer que les originaux avaient paru en Angleterre de 1740 à 1748 et qu'ils sont par conséquent postérieurs aux grands romans de Prévost, sur lesquels ils n'ont pu exercer d'influence.

Nous n'avons pas à insister sur cet écrivain, peu « classique ». Disons seulement que *Manon Lescaut* a pris rang parmi les chefs-d'œuvre de la littérature passionnelle, et peut-être le premier rang. La sincérité de l'analyse fait oublier la triste moralité des principaux personnages. Quant au style, on ne sait de quelle épithète se servir pour le caractériser. Est-ce un style ? et la *nature* pouvait-elle parler un autre langage ?

Prévost eut, ou devait avoir une grande influence. Car *Manon* contient en germe la *passion* de *la Nouvelle Héloïse* et peut être considérée comme le modèle des principaux romans du dix-neuvième siècle. En introduisant dans notre pays les romans anglais, Prévost servait la monomanie française, qui est toujours de chercher et de trouver à l'étranger ce que l'étranger nous a antérieurement emprunté. Mais on ne peut nier que Richardson, puis Fielding, Goldsmith, Sterne, etc..., dont les traductions se multiplièrent en France, n'aient eu la plus grande influence sur la transformation du roman dans notre pays. A ce titre encore, Prévost est donc un initiateur.

Voltaire a écrit un grand nombre de petits romans, qui sont presque tous des thèses philosophiques, religieuses, économiques, présentées sous la forme de fictions ingénieuses, spirituelles et impertinentes. Nous avons assez insisté sur Voltaire pour qu'il nous suffise de rappeler ici les titres et les dates de ses principaux romans : *Zadig ou la Destinée* (1747), — *Memnon ou la Sagesse humaine* (1750), — *Candide* ou *l'optimisme* (1759), le plus philosophique, réponse indirecte à la lettre de Rousseau sur la Providence, — *Jeannot et Colin* (1764), simple nouvelle, tout à fait charmante, — *l'Ingénu* (1767), histoire d'un sauvage au milieu de nos institutions et de nos mœurs, à comparer aux *Lettres persanes*, — *l'Homme aux quarante écus* (1768), roman « économique ». Ces ouvrages ne contiennent guère de psychologie, et les aventures n'en sont calculées.

selon la fantaisie de l'auteur, que pour faire ressortir les idées. Mais Voltaire n'a peut-être jamais mieux écrit.

Marmontel (1723-1799). — Nous connaissons la vie de Marmontel par ses *Mémoires*, dont la lecture est encore très agréable. L'homme est honorable ; mais l'auteur est le type de ces médiocrités triomphantes, toujours satisfaites d'elles-mêmes, et dont le succès semble de loin difficile à expliquer.

Ses *Contes moraux*, publiés dans *le Mercure* et réunis en 1761, sont bien ennuyeux : son *Bélisaire* (1767) n'a aucun intérêt historique, et dut sa vogue à un chapitre sur la *tolérance*, condamné par la Sorbonne ; *les Incas ou la Destruction de l'Empire du Pérou* a un peu plus de couleur locale et de vérité : c'est un plaidoyer parfois éloquent, le plus souvent déclamatoire, contre les procédés barbares des Espagnols à l'égard des Indiens, et contre l'esclavage.

II. — Les moralistes.

Comme au dix-septième siècle, la morale se glisse, au dix-huitième siècle, dans tous les ouvrages. Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, Buffon lui-même sont sous certains rapports des moralistes. Mais quelques écrivains, successeurs plus directs de La Rochefoucauld et de La Bruyère, traitent spécialement des *mœurs*. Ce sont Rollin, Vauvenargues, Duclos, Chamfort et Rivarol.

Rollin (1661-1741), recteur de l'Université de Paris et principal du collège de Beauvais, a publié, de 1726 à 1728, son *Traité des études*, qui le classe à la fois parmi les pédagogues et parmi les moralistes. Mais, chez lui, du moins, — et ne devrait-il pas en être toujours ainsi ? — ces deux qualités se confondent, car Rollin « expose la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres par rapport à l'esprit et au cœur ». Dans les huit livres de son *Traité*, il prend successivement les langues anciennes, la langue française, la poésie, la rhétorique, l'éloquence, l'histoire, la philosophie ; puis il donne des conseils pratiques aux maîtres et aux élèves. Toujours préoccupé d'*éducation*, il cherche surtout dans les études une méthode propre à former l'intelligence et la sensibilité. Une longue expérience de

l'enseignement lui sert de base ; et ce n'est pas à lui que l'on pourrait reprocher de dangereuses utopies ! Nous le trouverions même aujourd'hui bien timoré. Sans revenir à ses lenteurs ni à ses timidités, il y a toujours à s'inspirer de la prudence avec laquelle il veut que l'on manie l'âme des enfants, de son respect pour leur fragilité intellectuelle et morale, et surtout de sa parfaite loyauté.

Son *Histoire ancienne* et son *Histoire romaine*, qu'il écrivit dans ses dernières années, ne sont que d'honnêtes compilations des auteurs anciens. Rollin n'avait d'autre but que de présenter les grands événements de l'antiquité dans un récit intéressant et moral : il y a réussi.

Vauvenargues (1715-1747).—**Vie.**— Presque tous les grands moralistes ont été malheureux, ou ont cru l'être. Celui-ci le fut réellement. Officier du plus rare mérite, il prit part à la campagne d'Italie de 1734 et à la retraite de Bohème en 1742 Il dut quitter le service, à la suite d'infirmités contractées dans cette dernière campagne, et tenta vainement d'entrer dans la diplomatie. De plus en plus, il se renferma dans l'étude, y cherchant une consolation contre ses maux physiques et contre son dégoût de l'existence. Il se lia avec quelques écrivains du temps, entre autres avec Voltaire, à qui il inspira une vive amitié, et qui pleura sincèrement sa mort prématurée. Ecoutez plutôt cet éloge funèbre : « Tu n'es plus ô douce, espérance du reste de mes jours. Accablé de souffrances au dedans et au dehors, privé de la vue, perdant chaque jour une partie de toi-même, ce n'était que par un excès de vertu que tu n'étais point malheureux et que cette vertu ne te coûtait point d'effort... Par quel prodige avais-tu, à l'âge de vingt-cinq ans, la vraie philosophie et la vraie éloquence, sans autre étude que le secours de quelques bons livres ? Comment avais-tu pris un essor si haut dans le siècle des petitesses ? Et comment la simplicité d'un enfant timide couvrait-elle cette profondeur et cette force de génie ? Je sentirai longtemps avec amertume le prix de ton amitié ; à peine en ai-je goûté les charmes (1). »

Vauvenargues s'est peint lui-même dans le portrait de

(1) *Éloge des officiers morts pendant la guerre de* 1741.

Clazomène, « qui a eu l'expérience de toutes les misères de l'humanité... Toutefois, qu'on ne pense pas que Clazomène eût voulu changer sa misère pour la prospérité des hommes faibles. La fortune peut se jouer de la sagesse des gens vertueux ; mais il ne lui appartient pas de faire fléchir leur courage. »

Sa morale. — Le fond de sa philosophie et de sa morale est donc un certain stoïcisme ; mais ce stoïcisme n'a rien de la résignation farouche d'un Alfred de Vigny, qui, ayant passé comme Vauvenargues par « la servitude et la grandeur militaires », n'est pas sans analogie avec lui. Vauvenargues est un optimiste et un enthousiaste. Il croit à la bonté de l'homme ; à l'excellence des passions, qu'il suffit de savoir diriger ; à la vertu ; à la gloire. Il tente de réhabiliter le sentiment contre la raison, et l'homme contre La Rochefoucauld. « Ceux qui méprisent l'homme, dit-il, ne sont pas de grands hommes. » — Il a dit encore : « Les grandes pensées viennent du cœur » ; « La raison nous trompe plus souvent que la nature » ; « Quand je vois l'homme engoué de la raison, je parie aussitôt qu'il n'est pas raisonnable » ; « Alors que le corps a ses grâces et l'esprit ses talents, le cœur n'aurait, lui, que ses vices ? » Il fait sentir la valeur *sociale* de la vertu, et réfute par là-même une partie du sophisme fondamental de La Rochefoucauld : « Parce que je me plais dans l'usage de ma vertu, en est-elle moins profitable, moins précieuse à tout l'univers ou moins différente du vice, qui est la ruine du genre humain ? » — Il annonce, dans une certaine mesure, le système de J.-J. Rousseau : la bonté de la nature et le *critérium* de la sensibilité. Mais que de réserves il eût faites sur les *Discours* et sur l'*Emile* ! Et surtout, s'il eût vécu, quel adversaire du *progrès* matériel soutenu par l'*Encyclopédie*, et de Voltaire lui-même ! Comme il aurait combattu la morale épicurienne, et comme ce défenseur des belles passions eût protesté contre l'émancipation prêchée par Diderot ! — Il est vraiment mort avant son heure. Sa perte nous a privé du seul philosophe capable de représenter, au dix-huitième siècle, nne *morale* digne de ce nom.

Comme peintre de *caractères*, Vauvenargues est ingénieux et fin, mais bien au-dessous de La Bruyère, qu'il imite et dont il n'a pas la pittoresque précision. Comme critique, il est plus intéressant. Ses jugements sur Corneille, Racine, Pascal, Bossuet, etc., ne sont pas d'un « homme de goût » qui suit une tradition, ou d'un ignorant qui veut être original aux dépens du sens commun, encore moins d'un homme de parti à qui ses théories et ses préjugés cachent le vrai et le beau. Vauvenargues, critique, est indépendant. Il sent, il aime, il éprouve des sympathies et des répulsions: il les exprime avec délicatesse. On aura toujours profit à discuter des jugements empreints de cette loyale personnalité et qui, *fondés sur le sentiment*, vont souvent, comme plus tard ceux de Joubert, jusqu'au paradoxe. Vauvenargues met en pratique sa maxime : « Il faut avoir de l'âme, pour avoir du goût. »

L'écrivain. — Enfin, écrivain, Vauvenargues a des qualités précieuses. Il a dit : « La netteté est le vernis des maîtres. » Et la *netteté* est son premier mérite. Mais il y joint une certaine chaleur juvénile, qui va parfois jusqu'à l'enthousiasme, sans jamais monter jusqu'à l'emphase. Son *éloquence* est spontanée ; elle vient du cœur. Lisez ses *Conseils à un jeune homme* : « En toute occurrence, préférez la vertu à tout ; elle vaut mieux que la gloire. Si vous avez quelque passion qui élève vos sentiments et qui vous rende généreux, qu'elle vous soit chère. Mais surtout osez, ayez de grands desseins. Vous échouerez ? Eh bien ! qu'importe ! le malheur même n'a-t-il pas ses charmes dans les grandes extrémités. » — Il trouve, pour colorer ses pensées, des images à la fois discrètes et pénétrantes : « Les premiers jours du printemps ont moins de grâce que la vertu naissante d'un jeune homme » ; « Les feux de l'aurore ne sont pas si doux que les premiers regards de la gloire » ; « ... Vous voyez l'âme d'un pêcheur qui se détache en quelque sorte de son corps pour suivre un poisson sous les eaux, et le pousser au piège que sa main lui tend. »

Duclos (1704-1772). — C'est un assez inquiétant personnage que Duclos, homme de beaucoup d'esprit, et qui semble avoir eu moins de droiture dans la conduite que de fran-

chise affectée dans le langage. Il eut une belle carrière d'homme de lettres, très indépendante ; et, sans être affilié à aucun parti, il tira toujours son épingle du jeu.

Il se place parmi les moralistes avec ses *Considérations sur les mœurs de ce siècle* (1751). Ce sont de petites dissertations piquantes, d'une actualité peut-être trop exclusive, mais où l'on peut s'instruire encore sur l'homme du dix-huitième siècle et même sur l'humanité

Chamfort (1741-1794) se fit dans les salons du dix-huitième siècle, par son esprit mordant et sa misanthropie paradoxale, une place prépondérante. C'était un *méchant* dans toute la force du terme, le Cléon de Gresset. Il a laissé dans ses *Maximes et Pensées* quelques phrases d'un tour vif, piquant, à l'emporte-pièce : « On n'imagine pas combien il faut d'esprit pour n'être pas ridicule »; « La pire des mésalliances est celle du cœur »; « Pour être heureux dans ce monde, il y a des côtés de son âme qu'il faudrait entièrement paralyser »; « La pauvreté met le crime au rabais »; « On souhaite la paresse d'un méchant et le silence d'un sot ». Il fut malheureux, malgré ses succès mondains, et mourut victime de cette Révolution qu'il avait souhaitée ; mais ce ne fut pas sans avoir fourni à Sieyès le titre de sa brochure sur le Tiers-État.

Rivarol (1754-1801). — Rivarol tint, lui aussi, un rang éminent dans les salons de Paris, et, pendant l'émigration, dans ceux de Bruxelles, de Berlin et de Londres. Il avait de l'esprit, et du meilleur, autant qu'un Français du dix-huitième siècle pouvait en avoir ; c'est tout dire. Il écrivait sur ses *Carnets* des maximes tantôt profondes, tantôt piquantes : « Le peuple donne sa faveur, jamais sa confiance » ; « Les passions sont les orateurs des grandes assemblées » ; « Un peu de philosophie écarte de la religion, beaucoup y ramène ». On disait de quelqu'un : « Il court après l'esprit » ; Rivarol répondait : « Je parie pour l'esprit ». Florian sortait un manuscrit de sa poche : « Ah ! Monsieur, s'écriait Rivarol, si on ne vous connaissait pas, on vous volerait ! »

Rivarol a d'autres titres que ces *mots*. Il a écrit, en 1784, un *Discours sur l'universalité de la langue française*, qui est

à sa date un chef-d'œuvre de critique. Nous l'avons cité ailleurs comme journaliste. — Il mourut à Berlin.

III. — Les Critiques.

Le plus grand critique du dix-huitième siècle fut **Voltaire**, qui, dans les Préfaces de ses tragédies, dans son *Temple du goût*, dans son *Commentaire sur Corneille*, dans son *Siècle de Louis XIV*, et dans sa *Correspondance*, nous a laissé une foule de jugements originaux. Son goût est étroit; mais il représente bien celui de son temps.

La Harpe (1739-1803) eut des succès comme poète tragique, mais est surtout célèbre par ses Cours professés au *Lycée*, sorte de salle de conférences, de 1786 à 1798. Ces *Cours*, il les a réunis plus tard sous le titre de *Lycée* (1799, 9 vol.). Il écrivit également une *Correspondance littéraire*, adressée au grand-duc Paul de Russie, et qui fut publiée de 1801 à 1807. — La Harpe n'a pas, à proprement parler, l'*esprit critique;* il obéit aux préjugés de son goût classique et à ses opinions philosophiques ou politiques. Mais il est le premier qui ait envisagé la littérature dans l'ensemble de son développement *historique*. De plus, sur Corneille, Racine, Molière, Voltaire, il a laissé d'excellentes pages et des analyses toujours utiles à lire ou à discuter.

Fréron (1719-1776) travailla d'abord avec l'abbé *Desfontaines*, rédacteur des *Observations sur les écrits modernes*, et fonda, en 1754, une petite revue, *l'Année littéraire*, qu'il continua jusqu'à sa mort. Il s'y montra l'ennemi des philosophes, et surtout de Voltaire, qui, à son tour, ne l'épargna pas. Fréron a l'étoffe d'un vrai critique et la verve d'un journaliste. Quand il n'est pas égaré par ses préventions, il juge avec fermeté et décision. — Il eut pour successeur, à *l'Année littéraire*, Geoffroy.

Très nombreux sont les autres journaux; il suffit, ici, que nous en signalions l'importance pour l'histoire des idées.

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres citées à leur date.
E. Lintilhac, *Lesage* (*Collection des grands écrivains français*), Hachette.
G. Larroumet, *Marivaux*, Hachette, 1882.
V. Schrœder, *l'Abbé Prévost*, Hachette, 1904.
S. Lenel, *Marmontel*, Hachette, 1902.
Paléologue, *Vauvenargues* (*Collection des grands écrivains français*), Hachette. 1890.
Vauvenargues, *Œuvres choisies*, Didot.
Prévost-Paradol, *les Moralistes français*, Hachette.
Pellisson, *Chamfort*, Lecène, 1895.
Le Breton, *Rivarol*, Hachette, 1895.

CHAPITRE VIII

LE THÉATRE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE
LA TRAGÉDIE. — LA COMÉDIE. — LE DRAME

Sommaire : 1° *Crébillon* (1675-1762) fait jouer *Atrée et Thyeste* (1707). *Rhadamiste et Zénobie* (1711), etc... Il a un talent vigoureux; mais il aime les sujets à la fois romanesques et horribles.

2° *Voltaire*, de 1718 à 1778, ne cesse de composer pour le théâtre Ses principales pièces sont *Œdipe* (1718), *Brutus* (1730), *Zaïre* (1732), *Alzire* (1736), *Mérope* (1743), etc. — Il reste classique par la forme, et il imite Corneille et Racine. Mais il étend le domaine tragique, par les *sujets*, par le *lieu de l'action*, par la *mise en scène*.

3° Parmi les contemporains de Voltaire : *La Motte*, *de Belloy*, *Lemierre*, *Ducis*, qui donne les premières adaptations de Shakespeare de 1769 à 1792.

4° Dans la *comédie*, les continuateurs de Molière sont *Regnard* (1655-1709), auteur du *Joueur* (1696), du *Légataire universel* (1708), etc. Il n'est pas médiocrement gai; sa versification est charmante; — *Dancourt* fait un spirituel tableau des mœurs de son temps : — *Dufresny* esthabile à mener une intrigue ; — *Le Sage* donne en 1709 son *Turcaret*, vive satire des financiers ; — *Piron* (*la Métromanie*, 1738) ; — *Gresset* (*le Méchant*, 1747).

5° *Marivaux* (1688-1763) renouvelle la comédie par la peinture de l'amour timide ou inconscient. Il donne la première place aux caractères de femmes. Ses analyses sont délicates, mais claires, dramatiques; et il a le sens du comique. Ses chefs-d'œuvre sont *les Surprises de l'amour* (1722), *le Jeu de l'Amour et du hasard* (1730), etc.

6° *Beaumarchais* (1732-1799), intrigant plein de talent, débute par un *drame larmoyant*, et donne dans *le Barbier de Séville* (1775) et *le Mariage de Figaro* (1784) deux chefs-d'œuvre de la comédie de mœurs. Le personnage de Figaro incarne le peuple à la veille de la Révolution.

7° La comédie se fait *sérieuse* avec *Destouches* (*le Glorieux*, 1732), *larmoyante* avec *La Chaussée* (*le Préjugé à la mode*, 1735); *Diderot* donne la théorie du *drame bourgeois*, et demande que l'on substitue les *conditions* aux *caractères*. Son plus illustre disciple est *Sedaine*.

I. — La tragédie.

Nous avons vu que la retraite de Racine, en 1677, avait laissé le champ libre à une foule de tragiques inférieurs. On a oublié leurs œuvres, applaudies par le public du temps. Il faut cependant citer les principaux *succès*, entre Racine et Crébillon : le *Tiridate* de Campistron (1691), la *Médée* de Longepierre (1694), le *Manlius* de La Fosse (1698), l'*Amasis* de Lagrange-Chancel (1701).

Crébillon (1675-1762). — Ce fut un *original*, dans sa vie privée, que Prosper Jolyot de Crébillon. On le trouvait logé au grenier, au milieu d'animaux favoris, et fumant la pipe. C'est là qu'il composait, de tête, sans en écrire un vers, ses tragédies. Le cinquième acte terminé, il demandait une audition aux comédiens, leur récitait sa pièce, et, si cette pièce n'était pas reçue, se gardait bien de l'écrire. Devenu *censeur royal*, et chargé d'examiner les ouvrages de ses confrères, il se montra toujours, même envers l'irascible Voltaire, d'une parfaite équité. La cour finit par le protéger et fit imprimer *royalement* ses œuvres.

On attribue à Crébillon ce mot : « Corneille a pris la terre ; Racine, le ciel ; il me reste l'*enfer*. » Son but est d'exciter non plus l'admiration ou la pitié, mais la *terreur*. Et son tort est de chercher à y parvenir au moyen d'artifices plus romanesques et plus *mélodramatiques* que vraiment tragiques.

Dans *Atrée et Thyeste* (1707), Crébillon reprend l'horrible sujet bien connu : Atrée se vengeant de son frère Thyeste en lui faisant manger, dans un festin, ses propres enfants. Ici, il n'y a qu'un fils de Thyeste, Plisthène, qui est un jeune homme, et, à la fin, qu'une coupe de sang. Mais le sujet garde son horreur, et se complique d'amour et de romanesque. — *Électre* (1708) est la moins compliquée et la meilleure tragédie de Crébillon. Il atteint parfois, dans les deux derniers actes, à la force de Corneille. — *Rhadamiste et Zénobie* (1711) est la plus célèbre, et quelques scènes y sont très belles. Mais quel mélodrame ! Rhadamiste, fils du roi d'Arménie Pharasmane, était marié à Zénobie ; pour la soustraire à la poursuite de ses ennemis, il l'a jadis

poignardée et jetée dans le fleuve Araxe; puis, désespéré, il est allé se mettre au service des Romains. Ceux-ci le chargent d'une mission auprès de son père Pharasmane. Rhadamiste se rend à la cour d'Arménie, et parle au roi, qui croit voir en lui un étranger. Quelle n'est pas sa surprise en apercevant une femme qui vit à la cour sous le nom d'Isménie, et qui n'est autre que Zénobie elle-même! Scène de *reconnaissance*. Mais Zénobie est courtisée à la fois par Pharasmane et par Arsame, frère de Rhadamiste; celui-ci l'enlève, est poursuivi, est tué par son propre père, qui le *reconnaît* enfin. On prévoit que Zénobie épousera Arsame. Ce *roman* eut le plus grand succès. Et la pièce est restée au répertoire jusqu'en 1830. — Enfin, citons *Sémiramis* (1717), et *Catilina* (1748), que Voltaire crut refaire dans sa *Sémiramis* et sa *Rome sauvée*.

Crébillon a vraiment le sens de l'horreur tragique. Les *situations* sont d'une grandeur farouche, qui rappellent le cinquième acte de *Rodogune*. Son style, souvent lourd et obscur, est remarquable par sa fermeté et par sa violence.

Voltaire. — On a vu, par la biographie de Voltaire, quel était son goût pour le théâtre. De 1718 à 1778, il ne cesse, à travers les occupations et les vicissitudes d'une existence fiévreuse, de composer des tragédies et même des comédies. Chez lui, il joue ses pièces, et il enrôle impitoyablement ses invités pour remplir des rôles. Son œuvre dramatique, très considérable, l'a fait placer par ses contemporains tout à côté de Corneille et de Racine; plusieurs de ses pièces sont restées au répertoire jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle. Aujourd'hui, les tragédies de Voltaire sont trop sévèrement jugées, sinon par les critiques, du moins par le public, qui ne supporte plus guère que *Zaïre*.

Indiquons les principales, puis nous chercherons dans quelle mesure Voltaire est un novateur et un précurseur des romantiques.

Principales tragédies de Voltaire. — **Œdipe** (1718) fut un heureux début. Voltaire reprenait le sujet traité déjà par Corneille en 1659, d'après Sophocle. Il n'eut ni le courage, ni peut-être l'ambition de revenir à la simplicité du poète grec. Et, comme

Corneille, il compliqua son action d'une intrigue d'amour; ici, c'est Philoctète qui est amoureux de Jocaste. On peut lire encore avec intérêt la fameuse scène de la *double confidence* (acte III, sc. IV). — **Brutus** (1730) est la première pièce de Voltaire où l'on sente l'influence de Shakespeare. La mise en scène est plus théâtrale. Les sénateurs, « vêtus de robe rouge », des licteurs, donnent au *tableau* une certaine vie. Le lieu de la scène change. Mais, surtout, une certaine liberté *républicaine* respire dans les discours des personnages. Le style a de la force. C'est du meilleur Voltaire. — **Zaïre** (1732) fut écrite dans une crise d'enthousiasme et d'inspiration. Le sujet est tiré de l'histoire des croisades, et la scène se passe à Jérusalem .Le soudan Orosmane aime une de ses captives, Zaïre, qui partage cet amour. Leur mariage est décidé. Mais, ce jour-là même, revient un jeune chevalier chrétien, Nérestan, qui rapporte la rançon de plusieurs captifs chrétiens, parmi lesquels se trouve le vieux Lusignan, descendant des rois de Jérusalem. Zaïre, qui ignore sa naissance, mais qui sait qu'elle est née de parents chrétiens et français, reconnaît son père en Lusignan et son frère en Nérestan. Elle leur promet de recevoir le baptême et de renoncer à l'amour d'Orosmane. Celui-ci, troublé par les hésitations de Zaïre qui n'ose lui apprendre la vérité, se croit trahi par elle en faveur de Nérestan. Il poignarde Zaïre. Revenu de son erreur, il se tue lui-même. Cette analyse très sommaire prouve du moins que l'action de *Zaïre* est fondée sur les sentiments et sur les passions. Les péripéties en sont bien enchaînées. La situation principale, celle de la jeune fille prise entre son amour et son devoir, est vraiment d'une grande beauté tragique. Le style, malgré certaines faiblesses, a une facilité et une chaleur qui se goûtent encore à la représentation, sinon à la lecture. L'influence de Shakespeare se fait encore sentir ici, à la fois par des imitations d'*Othello* et par le choix d'un sujet national. — **La Mort de César** (1732) est une sorte de *tragédie de collège*, encore inspirée par Shakespeare (*la Mort de César*). Elle ne comprend pas de rôle de femme. Le style en est ferme, comme celui de *Brutus*. Les sentiments républicains qui y sont exprimés lui donnèrent une sorte d'actualité sous la Révolution. Au dénouement de Voltaire, on avait ajouté : *Vive la liberté ! Vive la République !* — **Alzire** (1736) nous ramène à la tragédie passionnelle. L'action se passe au Pérou, dont le gouverneur Gusman aime une jeune Péruvienne Alzire, qu'il dispute à Zamore, « souverain du Potoze ». Zamore poignarde son rival, qui lui pardonne en mourant. Deux beaux caractères de vieillards, Montèze, pèrt d'Alzire, et Alvarez, père de Gusman, donnent de la grandeur et

de la variété au sujet. Le ton d'*Alzire* est en général « forcené » ; une chaleur factice anime la plupart des personnages. — **Mahomet** *ou le Fanatisme* (1742) est une tragédie *philosophique*. Mahomet y est représenté comme un imposteur, qui, fanatisant le jeune Séide, lui fait assassiner son propre père, Zopire, scheik de la Mecque. L'intention de Voltaire était bien d'incarner en Mahomet tous les fondateurs de religion. Pour se mettre à l'abri des sévérités de la censure, il eut l'idée impertinente de dédier sa pièce au pape Benoit XIV, qui reçut très spirituellement cet hommage. — **Mérope** (1743) a passé longtemps pour la pièce la plus *classique* de Voltaire ; elle faisait partie du *Théâtre classique*. Le sujet avait été traité en Italie par Maffei, avec qui Voltaire a échangé d'intéressantes lettres ; il a été repris plus tard par Alfieri. Il est fort tragique et non sans une analogie de situation avec *Andromaque*. Mérope, veuve de Cresphonte, roi de Messène, est recherchée en mariage par Polyphonte qui s'est emparé du trône, et que l'on soupçonne d'avoir fait périr Cresphonte. Mais Mérope a un fils, Égisthe, qu'elle a éloigné pour le soustraire aux coups de l'usurpateur, et dont elle attend le retour. Trompée par de fausses apparences, elle est sur le point de confondre ce fils avec un des émissaires envoyés pour le tuer, et va le frapper : elle le reconnaît à temps. Mais Polyphonte (cf. Pyrrhus dans *Andromaque*) ne veut laisser vivre Égisthe que si Mérope l'épouse. La reine y consent. Cependant, Égisthe se précipite au temple, tue le tyran, et est proclamé roi. L'action est habilement distribuée ; les caractères ont de la vérité, surtout celui de Mérope, type d'amour maternel qui soutient la dangereuse comparaison avec Andromaque. Mais l'ensemble est froid et artificiel ; et nous préférons aujourd'hui *Zaïre*. — Citons encore **Tancrède** (1760), pièce chevaleresque, qui marque une date dans l'histoire du théâtre : en effet, c'est pour *Tancrède* que la scène de la Comédie-Française fut enfin débarrassée des *banquettes*, qui l'encombraient des deux côtés et qui réduisaient l'action à une « conversation sous un lustre » ; — **l'Orphelin de la Chine** (1755), où Voltaire annexait un autre *pays* au domaine de la tragédie.

Originalité de Voltaire poète tragique. — Voltaire est un imitateur de Corneille et de Racine ; il ne possède évidemment ni la grandeur de l'un, ni la vérité psychologique de l'autre; de ces qualités il n'offre que les apparences, et les beautés de son théâtre sont spécieuses. Même dans *Zaïre* et dans *Mérope*, le caprice de l'auteur, et non la

nature, enchaîne les incidents et amène les coups de théâtre. Quant au style, s'il fait illusion « aux chandelles », il ne résiste guère à une critique sérieuse.

Et, pourtant, les tragédies de Voltaire représentent un progrès, ou du moins une évolution du genre sur quelques points: 1° Voltaire, sous l'influence de Shakespeare, a donné plus de *mouvement* à l'action; il aime les *coups de théâtre*. — 2° Voltaire a traité certains sujets négligés par ses devanciers : le devoir civique, dans *Brutus* et dans *la Mort de César*; le fanatisme religieux, dans *Mahomet*; le conflit entre les conquérants et les vaincus dans les temps modernes (*Alzire*). Il est vrai qu'il a abusé de la *philosophie*, et que ses dernières pièces (*les Lois de Minos*, *les Guèbres*, etc.) ne sont plus que des pamphlets en cinq actes. — 3° Voltaire a varié le lieu de la scène et la nationalité de ses personnages. S'il a traité des sujets grecs et romains, il nous mène à Jérusalem (*Zaïre*), au Pérou (*Alzire*), dans la Sicile du douzième siècle (*Tancrède*), à la Mecque (*Mahomet*), à Constantinople (*Irène*), etc. Ce n'est pas qu'il ait encore grand souci de la couleur locale: ses Turcs, ses Scythes, ses Chinois, parlent comme dans les salons de Paris. Mais, à lire sa correspondance, on voit qu'il s'associe aux efforts de Lekain et de Mlle Clairon, dans leur réforme du costume. — 4° Il emprunte souvent des sujets à l'histoire nationale, croisades (*Zaïre*), chevalerie et Sarrasins (*Tancrède*), guerre de Cent ans (*Adélaïde du Guesclin*). Sur ce point encore, il secoue le joug classique, et annonce une transformation prochaine du genre. — 5° Il améliore la *mise en scène*; et quoiqu'il respecte les trois unités, il commence à attacher de l'importance au décor et aux accessoires (*Brutus*, *Tancrède*, *Sémiramis*). Dans cette dernière pièce, il fait sortir du tombeau l'ombre de Ninus. Mais il voit le danger d'un échafaud dans *Tancrède* et il résiste à Mlle Clairon qui le réclame. Il sent que sa tragédie un peu romanesque tournerait au mélodrame.

Contemporains de Voltaire. — Parmi les tragédies les plus applaudies à côté de celles de Voltaire, il faut rappeler : *Inès de Castro* (1723), de La Motte, qui fit pleu-

rer tout Paris ; *Didon* (1734), de Lefranc de Pompignan, encore au répertoire sous l'Empire ; *Mahomet II* (1739), de Lanoue ; *Iphigénie en Tauride* (1757) de Guimond de La Touche ; *le Siège de Calais* (1765), de de Belloy, tragédie acclamée comme une œuvre nationale et patriotique, et jouée partout, jusque dans les casernes ; du même, *Gabriel de Vergy* (1777), sujet *moyen âge* et mélodramatique ; *la Veuve du Malabar* (1770), de Lemierre, type de la tragédie pseudo-orientale et philosophique.

Il faut faire une place à part à **Ducis** (1733-1816), qui donna au Théâtre-Français les premières adaptations de Shakespeare. Ducis ne savait pas l'anglais. Il tira des drames de Shakespeare de singulières tragédies, ni classiques ni romantiques, d'une remarquable maladresse : *Hamlet* (1769), *Roméo et Juliette* (1772), *le Roi Lear* (1783), *Macbeth* (1784), *Othello* (1792). Mais il fut un initiateur. La société française ne pouvait goûter que ces *réductions* de Shakespeare, et après 1830 elle s'y plaisait encore. Voltaire, qui avait contribué par ses *Lettres philosophiques* et par les préfaces de *Brutus* et de *la Mort de César* à faire connaître Shakespeare aux Français, et qui croyait lui avoir emprunté, dans *Zaïre*, dans *Ériphyle*, dans *Sémiramis*, tout ce qu'il était susceptible de nous prêter, Voltaire accueillit avec mépris et presque avec fureur les pièces de Ducis et la traduction de Letourneur (1776). Il écrivit à ce propos un Mémoire à l'Académie française, où Shakespeare était traité de « sauvage ivre » et de « Gilles de la foire »

II. — La comédie. Les disciples de Molière.

On peut grouper sous l'étiquette de *continuateurs de Molière* les écrivains dont les noms suivent : Regnard, Dancourt, Dufresny, Le Sage, Piron, Gresset.

Regnard (1655-1709). — Par ses dates, par son talent même, Regnard se rattacherait plutôt au dix-septième siècle ; il est d'usage de le placer au dix-huitième. Né à Paris, il fit d'excellentes études ; puis il commença vers dix-sept ans une série de voyages, à Constantinople, en Italie, en Algérie (un peu malgré lui, car il fut pris par des corsaires,

et retenu prisonnier ; il a raconté cette aventure dans un court roman, *la Provençale*), puis en Hollande, en Suède, et en Laponie (*Voyage en Laponie*). Il mena ensuite une vie d'épicurien aimable, en son château de Grillon, près de Dourdan ; il y mourut d'une indigestion.

Il faut mettre à part, dans l'œuvre considérable de cet écrivain si facile, les pièces ou les « pochades » qu'il composa pour la Comédie Italienne jusqu'en 1697. Quelques-unes, sous leur forme bouffonne, sont d'un comique délicat et profond. Regnard débuta au Théâtre-Français par un petit acte charmant en prose : *Attendez-moi sous l'orme* (1694) ; puis il donna *la Sérénade*, en prose (1695), et *le Bal* (1696), en vers. De cette même année date son premier grand ouvrage, *le Joueur*. Vinrent ensuite *le Distrait* (1697), *les Folies amoureuses* (1704), *les Ménechmes* (1705), *le Légataire universel* (1708) ; toutes ces pièces sont en vers.

Le Joueur est presque une comédie de caractère ; c'est aussi et surtout une comédie de mœurs. Le jeu était devenu la plaie profonde de la société française. Depuis la cour jusqu'au plus modeste salon bourgeois, tout le monde jouait et se ruinait. Mais où l'on sent la différence entre un profond observateur comme Molière et un *amuseur* comme Regnard, c'est dans le choix du personnage principal. Le joueur de Regnard est un jeune homme, Valère ; il est amoureux d'Angélique, mais surtout quand il vient de perdre, car il sent alors la nécessité de faire un riche mariage ; a-t-il gagné, il se sent suffisamment heureux, et il oublie Angélique. Pour corriger sa mauvaise chance, il a mis en gage un portrait entouré de brillants que lui avait donné sa fiancée ; celle-ci l'apprend ; le mariage est rompu, et Valère retourne aux dés et aux cartes. — Il y a peu de profondeur et de moralité dans cette pièce, où la passion de Valère n'a d'autre conséquence que de l'empêcher d'épouser Angélique, qu'il n'aime guère. Mais Regnard, cependant, a bien saisi les traits essentiels d'un caractère de joueur, absorbé et incorrigible, marqué d'une sorte de fatalité. Les personnages épisodiques sont amusants : Hector, le valet ; le marquis *sauteur* ; la comtesse ; la marchande à la toilette, Mme La Ressource, etc.

Le Légataire universel est la plus gaie des comédies de

Regnard, et justifie le mot attribué à Boileau : « Il n'est pas médiocrement plaisant. » Le vieux Géronte est malade. On le presse d'écrire son testament, en faveur de son neveu Éraste, amoureux d'Angélique. Pour l'obliger à déshériter un neveu de Normandie et une nièce du Maine, Crispin, valet d'Éraste, se déguise et joue les deux personnages de façon à en dégoûter le vieillard, qui déclare qu'Éraste sera son légataire universel et fait demander deux notaires. Malheureusement, Géronte tombe en léthargie et on le croit mort, mort *intestat*. Crispin s'avise d'un autre tour. Il prend le bonnet et la robe de chambre de Géronte, fait entrer les notaires dans la chambre et dicte *son testament*. Il en profite pour s'attribuer à lui-même et à la soubrette Lisette une assez jolie part. Les notaires partis, Géronte ressuscite. On lui explique à grand'peine qu'il a fait son testament, et que sa léthargie lui a ôté la mémoire. Tout finit par le mariage d'Éraste et d'Angélique. — Il faut considérer cette pièce comme un vaudeville bouffon, genre Labiche ou Alex. Bisson. Soulever, à propos du *Légataire*, comme l'a fait Rousseau, une question de moralité, et critiquer de sang-froid les friponneries de Crispin, c'est prouver une singulière naïveté.

Regnard est surtout un écrivain délicieux. Variée, pittoresque, endiablée, sa versification est d'une *facture* supérieure à celle de Molière, — mais comme le style de La Bruyère l'emporte sur celui de Bossuet. L'art y est exquis ; on l'y sent trop.

Dancourt (1661-1725) fut d'abord comédien ; puis, de 1685 à 1718, il composa un grand nombre de pièces en prose, presque toutes d'actualité. Les principales sont : *le Chevalier à la mode* (1687), tableau piquant et vrai d'une société où le désir de faire fortune, et surtout d'en jouir, provoquait toutes sortes de manèges à la fois coupables et ridicules ; — *les Bourgeoises de qualité* (1700) complètent le tableau précédent, et contiennent d'excellents types de *parvenues* qui se ruinent pour *paraître ; — la Loterie* (1697) et *les Agioteurs* (1710) sont encore de véritables documents ; — *la Maison de campagne* (1688) est une spirituelle satire des parasites, et a été comparée

à *Nos Intimes*, de Victorien Sardou. — Dancourt a donc eu le mérite de présenter à ses contemporains une satire vive et spirituelle de leurs travers nouveaux ; mais son *actualité* est cause qu'il s'est vite démodé, et que l'on n'estime plus aujourd'hui à leur juste prix ni le fond, ni la forme de ses pièces.

Dufresny (1648-1724), est intéressant par les *situations* toujours originales qu'il sait inventer, et par la *verve* de son dialogue. Ses plus jolies pièces sont : *l'Esprit de contradiction* (1700), *le Double Veuvage* (1702), *la Réconciliation normande* (1719). Il a pu donner à Montesquieu l'idée et le cadre des *Lettres persanes*, par ses *Amusements sérieux et comiques d'un Siamois*.

Le Sage (1688-1747), resté célèbre surtout par son roman de *Gil Blas*, a donné peut-être la plus forte comédie du dix-huitième siècle, *Turcaret*, en 1709. La pièce, en prose, est dirigée contre les financiers, les *partisans*, qui s'enrichissaient aux dépens du pays et du Trésor public. Turcaret, le héros, est à la fois un sot et un roué. Il fait la cour à une baronne, qui accepte sans scrupule ses présents, pour les passer au chevalier, auquel son valet en escroque une partie. C'est « un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde ». On voit M. Turcaret, si généreux pour la baronne, faire poursuivre jusqu'à la ruine de pauvres débiteurs, et enfin ruiné lui-même. Cette comédie vaut moins par l'intrigue que par le *réalisme* des situations, des sentiments et du style. Elle est une des premières où la *question d'argent* soit abordée et traitée pour elle-même. Le Sage est le véritable héritier de Molière contemplateur et moraliste ; *Turcaret* peut prendre place immédiatement après *l'Avare* et *le Bourgeois gentilhomme*.

Piron (1689-1773). — On a oublié les nombreuses et spirituelles comédies que Piron a composées pour le Théâtre de la foire ; et l'on continue à lire, surtout pour son style aisé et piquant, *la Métromanie* (1738). Dorante veut épouser Lucile, fille de Francaleu ; mais celui-ci, qui a la manie de rimer, préfère pour gendre Damis, un bel esprit. Grâce aux stratagèmes de Baliveau, un oncle de Toulouse, Dorante peut épouser Lucile.

Gresset (1709-1777). — Plus connu comme auteur du charmant badinage de *Vert-Vert*, Gresset remporta un grand succès avec *le Méchant* (1747). Le héros de cette comédie, Cléon, le *méchant*, mérite ce nom par sa sécheresse d'âme, son scepticisme moral, et son art de brouiller les gens, « pour le plaisir ». Il essaye de jeter le trouble dans la maison de Florise, et d'empêcher le mariage de Chloé, sa fille, avec Valère. Il est démasqué par Lisette. *Le Méchant* est écrit dans un joli style, et quelques vers sont restés célèbres : *Elle a de jolis yeux pour des yeux de province*, et surtout : *L'esprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a.*

III. — Marivaux et Beaumarchais.

Marivaux (1688-1763). — Né à Paris, habitué des plus célèbres salons, Marivaux fut à la fois romancier, moraliste et auteur comique. Nous étudions ailleurs le romancier (1). Le moraliste est celui qui écrivit des *journaux* imités de l'Anglais Addison, en particulier *le Spectateur français* (1722-1723). Auteur dramatique, après avoir commis une tragédie d'*Annibal*, il travailla pour la Comédie Italienne où il donna d'abord des pièces satiriques ; il y a là toute une partie moins connue de son œuvre, et des plus curieuses par la hardiesse et la variété. Son vrai début date d'*Arlequin poli par l'amour* (1720), suivi bientôt de ses chefs-d'œuvre : *la Surprise de l'amour* (1722), *la Double Inconstance* (1723), la seconde *Surprise de l'amour* (1727), *le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *le Legs* (1736), *les Fausses Confidences* (1737), *l'Épreuve* (1740).

Marivaux fut, de propos délibéré, original. On se fatiguait des imitations de Molière et des conventions comiques traditionnelles. Et, pour se faire un domaine à part, il étudia l'*amour*. Sans doute, dans toutes les comédies, il était question d'amour ; mais jamais ce sentiment n'y était étudié pour lui-même ; il servait seulement à l'intrigue. La tragédie seule, celle de Racine surtout, approfondissait l'analyse de l'amour. Or, Marivaux devina que l'amour pouvait ne pas être tragique, et intéresser, sans toutefois tomber dans la fade galanterie. Avec une étonnante sûre-

(1) Cf. p. 647.

té dans le choix du *moment* psychologique, il peignit les troubles de l'amour naissant dans des cœurs timides, ombrageux ou fiers. Il distingua toutes les nuances délicates qui s'y rattachent. Et, s'il ne fit pas rire aux dépens de cet amour toujours vertueux et sincère, il charma tous ceux qui ont aimé, aiment ou aimeront, par la pénétration et la précision de son enquête. Il disait lui-même : « J'ai guetté dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer ; et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ces niches. »

Il en résulte que le premier rang, chez Marivaux, revient aux personnages de femmes. Et l'on a justement remarqué que Marivaux est à Molière ce que Racine fut à Corneille. Ces femmes forment une galerie harmonieuse et variée ; elles reposent, par leur attitude modeste et élégante, par leur langage retenu et sincère, par leur idéal de simple vertu et de bonheur honnête, des *bourgeoises* et des jeunes filles délurées de Dancourt et de Regnard.

La Surprise de l'amour (1722) nous montre comment Lelio et la comtesse, obligés de se rapprocher pour discuter sur l'établissement de *leurs gens*, en arrivent peu à peu à s'aimer sans se le dire, puis à se l'avouer et à se marier. — *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1734) a un début de joli vaudeville : Silvia va recevoir la visite d'un prétendu, Dorante, et elle demande à son père la permission de changer de costume avec sa soubrette, afin d'observer *incognito* ce futur mari ; mais Dorante, de son côté, a eu l'idée de prendre la livrée de son laquais Pasquin, pour le même motif. Il en résulte une situation piquante. Le spectateur suit avec une curiosité sympathique le progrès de l'amour involontaire de Silvia pour ce prétendu valet, et de Dorante pour cette étrange soubrette. La double reconnaissance se fait très spirituellement, et le mot de Silvia : « Je vois clair dans mon cœur », est une des plus jolies trouvailles de Marivaux. — *Les Fausses Confidences* reprennent un peu le sujet de *la Surprise* ; l'analyse des sentiments, qui rapprochent malgré eux et pour leur bonheur le comte et la baronne, y est exquise.

Ne croyons pas, d'ailleurs, que le sens du comique manque à Marivaux. D'abord, il excelle à nous montrer la confusion et le trouble gentiment ridicules où les « surprises de l'amour » jettent ses personnages. Et puis, il peint avec esprit et un certain sens du réalisme les laquais, les paysans, les pédants, etc... A la représentation du *Jeu de l'amour et du hasard*, on est charmé, mais on rit beaucoup.

Marivaux écrit dans un style souple et délicat, mais sans mièvrerie, et surtout sans faiblesse. Ce style est *dramatique* ; il a de la verve et une sûreté parfaite dans la notation des nuances. Ses imitateurs seuls, et non point lui, sont coupables de *marivaudage*.

Beaumarchais (1732-1799). — Parisien, fils d'horloger, horloger lui-même, il se glisse à la cour comme maître de musique de Mesdames ; il devient gentilhomme, et même diplomate. Sa vie est une suite d'entreprises plus ou moins louches, d'où il se tire toujours avec profit. Il acquiert une grosse fortune, la perd à la Révolution, s'exile, revient, et meurt pauvre. De tous ses procès (il en eut plusieurs), le plus fameux est celui qu'il soutint contre un certain Goëzman, et qui nous valut ses *Mémoires*, chef-d'œuvre de pamphlet. Mais il est surtout célèbre par son théâtre, qui se compose des pièces suivantes : *Eugénie*, *les Deux Amis*, *le Barbier de Séville*, *le Mariage de Figaro*, *la Mère coupable*, et un livret d'opéra, *Tarare*.

Le Barbier de Séville (1775) fut joué d'abord en cinq actes, et sifflé. Beaumarchais fondit les deux derniers actes, et dit aux spectateurs : « Nous nous sommes mis en quatre pour vous plaire. » La pièce réussit brillamment et n'a jamais quitté le répertoire. C'est l'éternelle histoire du vieux tuteur dupé ; et les aventures de Bartholo, auquel le comte Almaviva enlève Rosine, ne seraient pas fort intéressantes sans le personnage qui mène toute cette comédie, Figaro. Le barbier, héritier de Renart, de Pathelin et de Panurge, l'intrigant bon à tout faire, exploitant Bartholo son client, et le raillant de se laisser voler, servant avec une complaisance obséquieuse le comte, tout en criblant d'épigrammes la noblesse, est le type du plébéien jaloux et habile, qui flaire la Révolution. L'action

du *Barbier de Séville* révèle une main habile et un flair dramatique tout à fait sûr. — *Le Mariage de Figaro*, écrit et lu aux comédiens en 1781, ne put être joué qu'en 1784, grâce au comte d'Artois, qui arracha le consentement de Louis XVI. Cette fois, Beaumarchais ne se bornait pas à quelques épigrammes ; il instruisait le procès de la noblesse, et, par la bouche de Figaro devenu un véritable tribun, il dénonçait et flétrissait ses vices, il appelait sur elle la haine et le mépris. Les grands seigneurs furent les premiers à s'y reconnaître et à applaudir, ce qui donne la mesure à la fois de leur clairvoyance, de leur aveuglement, et de leur cynisme. — *La Mère coupable* (1792) complète la trilogie. On y retrouve Figaro vieilli, la comtesse (Rosine) en proie aux remords, etc. Ce drame larmoyant n'a pas survécu à son succès de mode.

Avec Beaumarchais, c'est la personnalité de l'auteur qui joue le premier rôle dans la comédie ; ce sont ses idées, ses théories, ses haines, que l'on applaudit. Beaumarchais, c'est Figaro. Mais, s'il écrit des pièces à thèse, ou des pamphlets dialogués, il possède au plus haut point des qualités d'*homme de théâtre*. Il sait à merveille construire une intrigue; créer une situation, et l'exploiter ; faire sortir les unes des autres des péripéties imprévues et vraisemblables ; amuser le spectateur par de jolis détails de mise en scène ; et faire parler ses personnages, selon leur caractère, encore qu'il leur donne trop souvent son esprit. — *Le Mariage de Figaro* est agencé de la façon la plus ingénieuse, avec un *métier* supérieur, dont n'auront plus qu'à s'inspirer les Scribe et les Sardou. — Quant au style, il n'a pas une ride ; tout y a gardé sa fraîcheur et sa vigueur. Rien de plus *direct*, de plus aigu, et qui passe mieux la rampe. Peut-être trouvera-t-on que Beaumarchais abuse des *mots*. Mais tout le monde n'était-il pas spirituel, dans la société que peignait Beaumarchais ?

Il est donc le véritable précurseur de la comédie moderne. Par son habileté de main, par son style à l'emporte-pièce, par la transformation du théâtre en tribune, par l'impertinence et par l'audace de ses mots, il annonce les plus grands écrivains dramatiques du dix-neuvième siècle.

IV. — La comédie larmoyante et le drame bourgeois.

Cependant, au dix-huitième siècle, les genres trop exploités tendaient à se dissoudre et à se confondre. La comédie, trop comique, au sens le plus superficiel du mot, avec Regnard, Dancourt et Dufresny, tendait au drame avec Le Sage. Mais celui-ci, à la façon de Molière, évitait d'y sombrer. Au contraire, Destouches et La Chaussée y veulent *toucher*.

Destouches (1680-1754) fut peut-être comédien, puis devint secrétaire d'ambassade en Suisse et en Angleterre. Il connut la comédie anglaise, alors florissante, et y prit un goût de *morale* et de comique moyen. Ses principales pièces sont *le Philosophe marié* (1727), *le Glorieux* (1732), *le Dissipateur* (1736), *la Fausse Agnès* (1736).

Le Glorieux est une comédie fort peu comique, où abondent les tirades, et qui ressemble plutôt à quelque conte tiré d'une *Morale en action*. Le comte de Tufières est un orgueilleux personnage, dont le père est ruiné, et qui veut épouser Isabelle, fille du riche Lisimon. Lycandre, père du comte, apparaît au moment où celui-ci vient de le renier et d'entasser les mensonges pour faire croire à sa brillante fortune. Il oblige son fils à s'agenouiller devant lui, et lui pardonne. La pièce est compliquée par une *reconnaissance* entre le comte et Lisette. — Le style de Destouches est net, correct, sans vivacité suffisante.

La Chaussée (1692-1754) est l'inventeur de la *comédie larmoyante*. Cette fois, il n'est plus question de rire. Des situations banales, traitées en un style pénible, mais avec sentimentalité, avec des tirades sur les devoirs sociaux, voilà ce que nous trouvons dans *le Préjugé à la mode* (1735), *Mélanide* (1741), etc. La Chaussée a parfois touché, comme dans *Mélanide*, à des sujets hardis, mais il n'en a pas senti la profondeur. Il paraît aujourd'hui insipide, parce qu'il n'est ni comique, ni tragique, mais simplement ennuyeux. Et Voltaire a dit que tous les genres étaient bons, sauf celui-là.

Diderot (1713-1784). — Ce touche-à-tout a dit son mot sur le théâtre, et créé un nouveau genre, le *drame bourgeois*, qui est tout simplement la comédie larmoyante écrite en prose. — Ses théories, il les a soutenues dans les *Entretiens* publiés en tête de son premier drame, *le Fils naturel* (1757), et dans des *Discours sur la poésie dramatique*, adressés à Grimm. En 1758, il donna son second drame, *le Père de famille.*

Diderot raisonne fort bien sur la nature du genre. Entre la comédie qui fait rire, et la tragédie qui fait pleurer, entre les ridicules et les passions, aussi exceptionnels les uns que les autres, il y a place pour une sorte de pièce qui représenterait les hommes dans leur état ordinaire et moyen, dans leurs sentiments normaux, dans leurs *conditions.* Selon lui, la peinture des grands *caractères* est épuisée, et d'ailleurs elle a toujours quelque chose d'abstrait, et il faut ramener le théâtre au vrai et au naturel. La *condition* est bien plus concrète, plus réelle; un *père*, une *mère*, un *juge*, un *commerçant*, un *ouvrier*, sont intéressants à présenter dans des situations où les devoirs de leur condition seront troublés par quelque tentation ou par quelque épreuve. De plus, on peut les voir dans leur intérieur, avec ces allures, ces manies, ces déformations propres à chaque état. — Il y a là une idée d'autant plus juste que Molière et Dancourt s'en étaient déjà fort bien avisés. — Mais que sera une *condition* sans *caractère* ? La condition ne devient intéressante que par le caractère de l'individu. Un banquier quelconque n'a rien de dramatique ? Mais s'il est joueur, ou trop faible de volonté, ou ambitieux, alors un conflit peut exister entre sa condition et son caractère, et de là sort le drame. Ce qu'il faut dire, c'est que le *caractère* gagne à être doublé de la *condition.*

Diderot voulait encore que l'on procédât, à la scène, par *tableaux*, et que la *pantomime* vînt souvent suppléer aux paroles. Lui-même, il a abusé des *points de suspension* dans sa prose emphatique.

Sedaine (1719-1797) est celui qui a réalisé le plus heureusement les théories de Diderot. Son *Philosophe sans le savoir* (1765) nous peint le monde des grands commerçants

du dix-huitième siècle. M. Vanderk marie sa fille, Sophie, à un magistrat. Le fils Vanderk vient d'avoir une altercation avec un jeune officier qui a médit des gens de commerce, et il doit se battre en duel avec lui le jour du mariage de sa sœur. Vanderk père dissimule son angoisse, fait bonne figure à ses invités, et il est en train de causer avec le père de l'officier, quand le vieil intendant Antoine lui annonce, en frappant les coups convenus, que son fils est mort, — scène poignante dans sa sobriété. Heureusement, Antoine s'est trompé. Et tout finit bien. On voit apparaître dans cette pièce la charmante Victorine, fille d'Antoine, qui aime ingénument Vanderk fils. Plus tard, George Sand a repris ce « profil perdu », pour en faire *le Mariage de Victorine.*

Sedaine a écrit également des livrets d'opéras-comiques, dont le plus célèbre est *Richard Cœur de Lion*, dont Grétry a composé la musique.

On s'étonnerait peut-être de ne pas trouver, parmi les poètes comiques du dix-huitième siècle, le nom de l'écrivain le plus spirituel de ce temps, **Voltaire**. Nous avons de lui, en effet, plusieurs comédies, dont les principales sont : l'*Indiscret* (1726), l'*Enfant prodigue* (1736), *Nanine* (1749), l'*Écossaise* (1760). Mais Voltaire donne à tous les personnages son propre esprit ; il ne sait ni observer les mœurs, ni peindre les caractères.

BIBLIOGRAPHIE

Crébillon, *Théâtre complet* (notice par A. Vitu). Laplace, 1885.
Voltaire, *Théâtre choisi* (*id.* Géruzez), Hachette.
H. Lion, *les Tragédies de Voltaire*, Hachette, 1896.
F. Brunetière, *les Époques du Théâtre français*, Lévy, 1885.
Regnard, *Théâtre choisi*, Garnier.
Lintilhac, *Le Sage* (*Collection des grands écrivains français*). Hachette, 1893.
Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres*, Hachette, 1887.
— *La Comédie au XVIIIe siècle*. Flammarion, 1908.
Larroumet, *Marivaux*, Hachette, 1886.
Henri Lion, *Histoire de la littérature française* (Julleville, Colin), t. VI, chap. XI (*le Théâtre au XVIIIe siècle*).

CHAPITRE IX

LA POÉSIE DIDACTIQUE ET LYRIQUE ANDRÉ CHÉNIER

Sommaire : 1° Parmi les poètes didactiques : *Louis Racine*, *Saint-Lambert*, *Roucher* ; — les satiriques ; *Gresset* et *Gilbert* ; les fabulistes. *Florian*.

2° La poésie lyrique : *J.-B. Rousseau* (1671-1741), très célèbre au dix-huitième siècle, est aujourd'hui trop oublié ; il a le sens de l'harmonie et du rythme ; mais sa langue est terne. — *Le Franc de Pompignan*, *Parny*, *Lebrun*.

3° *André Chénier* (1762-1794) ne publie presque rien de son vivant, sauf des articles politiques au *Journal de Paris*. Il est arrêté et exécuté en 1794 ; ses œuvres paraissent, tronquées, en 1819, et complètes vers 1860. — On a de lui des *élégies* dans le goût du dix-huitième siècle ; des *bucoliques* et des *idylles*, où il se montre artiste exquis et versificateur original ; des fragments d'un grand poème sur la nature, *l'Hermès*, avec sa préface *l'Invention* ; des *iambes* ou vers satiriques contre ses bourreaux, son œuvre la plus personnelle et la plus belle. — Chénier est moins l'ancêtre des *romantiques* que celui des *Parnassiens*, comme Leconte de Lisle et Sully-Prudhomme.

Le dix-huitième siècle n'est pas le siècle de la poésie. Le raisonnement en avait banni non pas la *raison*, mais l'inspiration. Il n'y a qu'un *poète* avant André Chénier, c'est J.-B. Rousseau. Mais les versificateurs furent nombreux, et, dans leur œuvre immense, ils ont accidentellement rencontré la poésie.

I. — La poésie didactique et satirique.

On pourrait presque juger du peu de sens poétique d'un siècle, d'après le nombre de ses poèmes didactiques.

N'est-ce pas, en effet, une singulière idée de se torturer l'esprit pour versifier ce qu'une prose simple exprimerait bien mieux ? C'est pour le coup que les meilleurs vers doivent être « beaux comme de la prose ».

Louis Racine (1692-1763) est le dernier des enfants de Jean Racine (1). Honnête homme, modeste comme il convenait au fils d'un de nos plus grands poètes, il devint lui-même poète par vocation. Son premier ouvrage, *la Grâce* (quatre chants, 1720), est intéressant en ce qu'il nous prouve que Louis Racine avait été nourri du plus fervent jansénisme. Il donna, quelque vingt ans plus tard, *la Religion* (six chants, 1742), de beaucoup supérieur au précédent. C'est sans doute bien moins poétique que la prose de Chateaubriand ; mais il y a de l'élégance et de l'art. — Le meilleur titre de Louis Racine est dans les *Mémoires* qu'il nous a laissés sur la vie de son père.

Saint-Lambert (1716-1803), dont on retiendra toujours le nom, pour la place qu'il a tenue dans les salons du dix-huitième siècle et dans la vie de Voltaire, a donné, en 1769, *les Saisons* (quatre chants). Cet ouvrage monotone et compassé fut bien accueilli par les Encyclopédistes, qui ne demandaient à un poète que de la « philosophie ».

Roucher (1745-1794) publia, en 1779, *les Mois* (douze chants). Le plan était difficile à remplir, chaque mois devant nécessairement ramener des dissertations et des descriptions trop peu variées d'un chant à un autre. Mais *les Mois* sont de beaucoup supérieurs aux *Saisons*. Roucher a certains dons du vrai poète, de l'éclat, du pittoresque et de la sensibilité. On citera toujours quelques brillants épisodes des *Saisons*.

Gresset (1709-1777). — Nous avons signalé ailleurs sa comédie du *Méchant*. Mais Gresset est surtout connu par un certain nombre de petits *badinages* en vers, qui l'apparentent à Marot, à Voiture et à Voltaire. Ce sont : *Vert-Vert* (1734), histoire d'un perroquet, au couvent des Visi-

(1) Le fils de Louis Racine périt en 1755, au tremblement de terre de Lisbonne. Avec lui s'éteignit la descendance directe de Jean Racine.

tandines de Nevers ; *le Carême impromptu*, *le Lutrin vivant*, *la Chartreuse* (où il décrit la petite chambre qu'il occupait au collège Louis-le-Grand).

Gilbert (1751-1780). — Mort trop jeune pour avoir donné sa mesure, Gilbert fut un adversaire du parti philosophique, contre lequel il publia deux vigoureuses satires : *le Dix-huitième Siècle* et *Mon Apologie*. Depuis Boileau, on n'avait point vu autant de verve et d'éloquence ; c'est très supérieur à la poésie de Voltaire, sinon comme esprit, au moins comme fermeté d'expression. Mais le morceau le plus célèbre de Gilbert, celui qui fera vivre son nom dans les *Anthologies*, est celui que l'on donne sous ce titre : *Adieux à la vie*.

Florian (1755-1794) a écrit des *pastorales*, comme *Galathée* et *Estelle ;* des romans poétiques (*Gonzalve de Cordoue*, *Ruth*, *Tobie*, etc.), de jolies pièces pour le Théâtre-Italien (les *Deux Filles*, les *Jumeaux de Bergame*, etc. On y retrouve le personnage d'Arlequin, transformé par la *sensibilité*). Mais Florian est surtout célèbre par ses *fables*, publiées en 1792, et qui ont seules mérité, parmi tant de recueils de ce genre, de garder une place dans notre littérature, auprès des fables de La Fontaine. Ces fables sont spirituelles, d'un tour naturel et aisé, d'une morale claire.

II. — La poésie lyrique.

Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741). — Il n'est guère d'existence plus malheureuse que celle de J.- B. Rousseau. Après quelques années de brillants succès, il se vit banni de France, en 1712, pour quelques couplets licencieux et diffamatoires qui lui furent attribués, et qui sont peut-être bien de lui. Il vécut en Suisse, à Vienne, à Bruxelles, tenta vainement d'obtenir son rappel, revint à Paris pour le solliciter, et retourna mourir à Bruxelles. Il eut des ennemis acharnés, entre autres Voltaire ; et quelques amis fidèles, le comte du Luc, ambassadeur de France en Suisse, et Rollin.

J.-B. Rousseau fut considéré au dix-huitième siècle, et jusqu'au réveil romantique, comme le plus grand des

poètes lyriques. Ses paraphrases des *Psaumes*, son *Ode à la Fortune*, son *Ode au comte du Luc*, sa cantate de *Circé* furent longtemps citées et apprises par cœur. On ne peut le nier ; il y a chez lui un certain sens du mouvement et de l'harmonie. Entre Malherbe et Lamartine, il est le seul qui ait représenté le genre *lyrique* avec cette majesté et ce *beau désordre*, qui en semblaient les caractères distinctifs. Mais sa langue est abstraite, pauvre, terne, et manque essentiellement de l'éclat pittoresque et du souffle auxquels nos poètes du dix-neuvième siècle nous ont habitués.

Il excellait dans l'épigramme, et fit de cruelles blessures à ses persécuteurs. Trop prôné par le dix-huitième siècle, il est aujourd'hui trop oublié.

Le Franc de Pompignan (1709-1784) n'est plus guère connu que par les railleries de Voltaire, qui disait de ses *Poèmes sacrés* : « Sacrés ils sont, car personne n'y touche. » Cependant, il a senti, beaucoup plus profondément que Rousseau, la poésie biblique, et sa paraphrase de la *Prophétie d'Ézéchiel* donne tout à fait « l'impression des belles choses » (1).

Parny (1753-1814) doit être cité, parmi la foule des petits poètes lyriques de la fin du dix-huitième siècle, pour la mélancolie très personnelle et l'harmonie presque « lamartinienne » de ses meilleurs vers.

Écouchard-Lebrun (1729-1807) fut surnommé *Lebrun-Pindare*, pour ses odes, dont la plus célèbre est consacrée au vaisseau *le Vengeur*. Son style est dur et souvent amphigourique ; mais on ne peut lui refuser une certaine vigueur, et ses exagérations mêmes reposent des fadeurs de son temps. Il a excellé dans l'épigramme (2).

(1) On peut lire cette *ode* dans les *Morceaux choisis* de M. A. Cahen (Hachette).

(2) M. Ém. Faguet (*Histoire de la littérature française*, Plon, II, 290) cite quelques jolies épigrammes de Lebrun.

III. — André Chénier (1762-1794).

Vie. — André-Marie Chénier était fils de Louis Chénier (d'abord employé dans une maison de commerce de Constantinople, puis consul de France au Maroc) et d'une Grecque, originaire de l'île de Chypre, Elisabeth Santi-Lomaca (1).

Né à Constantinople le 30 août 1762, André vint terminer ses études à Paris, au collège de Navarre. Il fréquenta la société du temps, où on l'appelait M. de Saint-André, et fit beaucoup de vers dans le goût plus ou moins fade et mythologique du temps. En 1782, il alla, comme cadet au régiment d'Angoumois, tenir garnison à Strasbourg, mais il démissionna six mois plus tard. En 1783, il voyagea en Suisse et en Italie. Puis il revint à Paris, où il passa quelques années ; il y connut Écouchard-Lebrun, Beaumarchais, le peintre David, le chimiste Lavoisier, le poète tragique italien Alfieri. Puis il devint secrétaire à l'ambassade de France, à Londres (1787-1790).

C'est pendant cette période (1783-1790) qu'André Chénier a composé, et le plus souvent ébauché, la plupart de ses poésies : élégies, bucoliques, idylles, poèmes didactiques. Mais il ne publia presque rien ; de son vivant ne paraîtront que *le Jeu de paume* (dédié à David), et *les Suisses de Châteauvieux*. En effet, à partir de 1790, André Chénier est surtout journaliste. Il collabore au *Journal de Paris*. Il est *constitutionnel*. Partisan résolu de la Révolution, il voulait sauver la royauté et la personne du roi (il a aidé Malesherbes à préparer la défense de Louis XVI). Devenu suspect, il dut quitter Paris au lendemain du 10 août 1792, et se réfugier à Rouen et au Havre, où il échappa aux massacres de septembre. Puis il vécut pendant quelques mois à Versailles. Il était en visite, à Pas-

(1) André Chénier avait trois frères : CONSTANTIN-XAVIER (✝ 1837), avocat, et consul ; LOUIS-SAUVEUR (✝ 1823), officier, emprisonné sous la Terreur, et délivré le 15 thermidor il eut pour fils Gabriel de Chénier, qui donna la première édition complète des œuvres d'André) ; MARIE-JOSEPH (✝ 1811), dont nous parlons plus loin.

sy, chez Mme de Piscatory, quand on l'arrêta, tout à fait par hasard ; ce n'était pas lui que l'on cherchait. Emprisonné à Saint-Lazare, le 7 mars 1794, il fut exécuté le 20 juillet à la barrière de Vincennes. Une même charrette emmenait avec lui Roucher, l'auteur des *Mois*.

Publication des œuvres. — Deux pièces d'André Chénier, nous l'avons dit, parurent de son vivant (1791 et 1792). Tout le reste de l'œuvre est de publication posthume. — D'abord, on donna quelques fragments : *la Jeune Captive*, dans *la Décade philosophique* (1801) ; *la jeune Tarentine*, dans *le Mercure* (1801). Chateaubriand cita trois passages dans les notes du *Génie du christianisme*. Mais on dut attendre la mort de Marie-Joseph, qui possédait tous les manuscrits de son frère, et qui était de son vivant le grand homme de la famille, pour connaître l'ensemble de l'œuvre. La première édition, tronquée et truquée, parut en 1819, par les soins d'Henri de Latouche ; elle fit une sensation profonde. Mais il faut arriver jusqu'à 1862 pour avoir Chénier à peu près complet (édition Becq de Fouquières). M. Gabriel de Chénier donna, au moyen des manuscrits, une nouvelle édition en 1874 ; et M. Becq de Fouquières, une définitive, en 1881.

Les idées d'André Chénier. — André Chénier tient à son temps ; il est tout le contraire d'un précurseur, par ses sentiments et par ses idées. Il est nourri de l'*Encyclopédie*, il est athée, il conçoit l'amour à la façon de la société libertine du siècle. Son goût pour l'antiquité grecque ne lui est pas du tout personnel. A cette époque, depuis la publication du *Voyage du jeune Anacharsis*, de l'abbé Barthélemy (1788), tout le monde s'éprend d'archéologie et de mœurs grecques. Il faut bien qu'on sache qu'il n'y a de vraiment *personnel* chez lui que l'inspiration des *iambes*, écrits dans sa prison. Partout ailleurs, c'est par la *forme* que Chénier est novateur.

Les Élégies sont au nombre de quarante. Chénier y chante ses amours, ses regrets, sa mélancolie. Le style en est délicat, précis, mais gâté par la périphrase et par la mythologie. C'est souvent du style pseudo-classique. D'ailleurs, il est très difficile d'y faire la part de la sincé-

rité et de l'imitation. Il y a là beaucoup de Tibulle, de Properce et d'Ovide ; beaucoup aussi de Bertin, de Colardeau, de Parny. Cependant, quelques passages semblent bien exprimer la rêverie profonde et la sensibilité frémissante.

Les Bucoliques et les Idylles. — Là, on trouve le vrai Chénier, celui qui a le sentiment exquis de l'antique, à la manière non pas de Racine, mais de Ronsard. Encore manquait-il à Ronsard le sens *archéologique* et *géographique* de la Grèce. Il en reproduisait surtout la mythologie et les légendes. Chénier, sans en pénétrer l'esprit ni la religion, s'est attaché aux paysages, aux lointains harmonieux et purs, et surtout (car il n'emprunte guère que des *traits descriptifs* à Homère, à Théocrite, à l'*Anthologie*, et toujours sobres) aux attitudes, aux gestes, aux personnages formant des groupes de bas-reliefs. — Parmi les plus célèbres morceaux de ce genre, il faut citer: *l'Aveugle* (Homère, après un dialogue avec des pasteurs de Syros, chante... Et c'est une occasion pour le poète de parcourir tous les thèmes de l'ancienne poésie grecque) ; — *le Mendiant* (la fille de Lycus prie son père de donner l'hospitalité à un mendiant qu'elle a rencontré sur les bords du Crathis ; ce mendiant raconte ses aventures ; il est le père de Lycus) ; — *la Liberté* (dialogue entre un berger et un chevrier ; le berger est esclave, et sa condition lui pèse ; il n'aime rien. C'est un des morceaux les plus achevés de Chénier) ; — *le Malade* est l'histoire d'un jeune homme qui meurt d'amour pour une jeune fille qu'il a aperçue ; il avoue son mal à sa mère, et celle-ci va chercher la jeune fille qui l'épousera ; — *la Jeune Tarentine* ; — *Néère*, etc.

Il y a de très nombreuses *imitations* dans ces idylles, et l'on pourrait dire que les moindres détails en sont empruntés. Mais Chénier sait y exprimer des sentiments naturels, d'une façon à la fois française et grecque. Il possède la mesure, l'élégance, le sens de la beauté mystérieuse des choses et des êtres.

L'Hermès. — André Chénier ne voulait pas se contenter de ces imitations antiques. Qui sait ? peut-être même les considérait-il, lui qui n'en a rien publié, comme des *exer-*

cices, des *essais* par lesquels il se formait la main. S'il eût vécu, nous ne les aurions peut-être plus ; ou du moins un grand nombre de ces admirables croquis eût disparu. En revanche, nous aurions autre chose : un grand poème didactique sur la formation et sur le système du monde, l'*Hermès*.

Il ne nous reste de l'*Hermès* que des fragments. Mais il est possible d'en reconstituer à peu près le plan. Nous disons à peu près, parce que les critiques sont divisés sur ce point. Sainte-Beuve n'y voit que trois chants ; M. Ém. Faguet croit que nous en aurions eu cinq. — *Chant Ier* : Formation de la terre (d'après la théorie de l'éternité de la matière et des atomes) ; les grandes révolutions du globe, apparition des végétaux et des animaux (du Buffon en vers) ; — *Chant II* : Apparition de l'homme, sa physiologie, sa psychologie ; analyse des passions ; — *Chant III* : Histoire de la civilisation mythologique et religieuse ; superstition, fanatisme, guerres ; tout cela raconté par un « sage magicien » (Chénier se serait inspiré à la fois de Lucrèce, de J.-J. Rousseau, et en général de l'*Encyclopédie*) ; — *Chant IV* : Histoire de la civilisation scientifique et philosophique ; exposé de la théorie du *progrès* ; — *Chant V* : La civilisation artistique.

M. Ém. Faguet pense que « ce poème eût été très vraisemblablement le plus beau poème philosophique de toute la littérature française ». Il est possible. Cependant, d'après les fragments conservés, et malgré la beauté de quelques-uns, l'*Hermès* eût été d'un style bien artificiel.

L'Invention. — Nous avons du moins un poème qui devait servir de préface à l'*Hermès*, et qui est intitulé *l'Invention*. C'est une théorie de la poésie, forme et fond. Chénier, qui a si bien imité et presque pastiché les anciens, demande qu'on renonce à imiter leurs sujets et leurs thèmes. Il faut *faire ce qu'ils feraient s'ils vivaient parmi nous*, c'est-à-dire, prendre *les sentiments de notre temps, les inventions nouvelles* : la science a progressé, le domaine de l'humanité s'est en tous sens étendu, et c'est là une matière que nous devons à notre tour exploiter. — Mais, en revanche, il faut aux anciens emprunter leur art, qui est par-

fait : *Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques.* Si Chénier veut dire par là des vers qui soient, en leur genre, aussi harmonieux et aussi solides que ceux de l'antiquité, et dignes de leur être comparés, la théorie est excellente. Mais s'il entend, comme certains fragments de l'*Hermès* peuvent le faire craindre, qu'il faut emprunter aux anciens leurs images, leurs comparaisons et leur *nomenclature* mythologique, c'est nous ramener au style composite de Ronsard et au merveilleux païen de Boileau.

Les Iambes. — D'ailleurs le moment allait venir où André Chénier ne serait plus ni un imitateur des Grecs, ni un versificateur de l'*Encyclopédie*. Il allait se révéler poète au sens le plus profond du mot, c'est-à-dire tirer de son âme, de ses colères, de ses indignations, des traits immortels et vengeurs. A Saint-Lazare, il compose sans doute une élégie un peu fade, *la Jeune Captive* ; mais il écrit aussi ses *Iambes*, qui sont de la *satire lyrique*. Il y a là environ cent vers, qui ne sont, cette fois, imités de personne, ni pour le fond ni pour la forme, et qui sont l'impérissable chef-d'œuvre d'un poète qui devenait enfin lui-même. Tout y est beau. La protestation d'une âme libre et d'un cœur généreux y est fondée non pas sur des opinions politiques, mais sur les droits essentiels de l'homme : La liberté, la dignité, la justice, la vertu sans épithète, celle de tous les temps, parlent par la voix de ce citoyen emprisonné et condamné par des « bourreaux barbouilleurs de lois »... L'ironie y est généreuse ; elle cingle et châtie la lâcheté des *amis*, que cette lâcheté même ne préservera pas. Le style (sauf une périphrase un peu trop élégante sur l'*heure*), y est franc, d'une simplicité robuste, d'une souplesse d'acier bien trempé.

Chénier écrivain. — C'est comme écrivain et versificateur que Chénier peut être appelé l'ancêtre des romantiques. Il redonne à la langue poétique des qualités concrètes et pittoresques absolument oubliées par les pseudo-classiques. Il assouplit l'alexandrin et pratique, le premier depuis Malherbe, le déplacement de la césure principale et l'enjambement. Mais, beaucoup plus que des roman-

tiques, il est l'ancêtre des *Parnassiens*. Ses véritables disciples sont Théophile Gautier, Leconte de Lisle et, dans la poésie philosophique, Sully-Prudhomme.

BIBLIOGRAPHIE

Pour les *poètes*, les œuvres, citées à leur date ; et les recueils de *morceaux choisis* (MARCOU, A. CAHEN, GODEFROY, etc.).

ANDRÉ CHÉNIER, *Poésies*, éd. BECQ DE FOUQUIÈRES, Charpentier, 1881.

ANDRÉ CHÉNIER, *Œuvres en prose*, BECQ DE FOUQUIÈRES, Charpentier, 1872.

ÉM. FAGUET, *A. Chénier* (*Collection des grands écrivains français*. Hachette), 1902.

ÉM. FAGUET, *Dix-huitième siècle*.

P. GLACHANT, *André Chénier critique et critiqué*, 1902.

CHAPITRE X

L'ÉLOQUENCE SOUS LA RÉVOLUTION (1)

Sommaire : L'éloquence de la chaire n'a plus d'illustres représentants au dix-huitième siècle, mais la Révolution va développer l'éloquence politique.

1° *Mirabeau* (1749-1791) tient la première place à l'Assemblée constituante. Il est d'un tempérament excessif ; il mène une vie fiévreuse et romanesque ; il acquiert les connaissances les plus variées. Nommé député du Tiers, par Aix et Marseille, il prononce un grand nombre de discours. Il est à la fois logique et passionné.

2° *L'abbé Maury* a de l'ardeur, mais trop de rhétorique ; *Barnave* est plus serré ; *Isnard* prononce un beau discours sur l'émigration (1791).

3° Le plus célèbre des *Girondins* est *Vergniaud* (1753-1793), dont les discours sont pleins de chaleur et de précision. — A la Convention, il faut encore nommer *Danton*, *Robespierre*, etc.

4° Parmi les journalistes : *Camille Desmoulins*, *André Chénier*, *Marat*, etc. Enfin, les *Mémoires de Mme Roland* nous révèlent une des plus belles âmes féminines de cette époque troublée.

Le dix-huitième siècle n'a pas connu de grands orateurs religieux, comme Bossuet, Bourdaloue et Massillon. Bien entendu, la prédication ne fut jamais interrompue, et la chaire chrétienne ne manqua ni d'orateurs distingués, ni d'auditeurs délicats. Un seul nom a surnagé, celui du P. Bridaine († 1767), missionnaire véhément et hardi, qui n'a jamais publié ses sermons. L'abbé Maury, dans

(1) Nous renvoyons l'étude de la *littérature sous la Révolution* au chapitre où nous étudions celle du *Premier Empire* : ces deux *littératures* ont en effet des caractères communs et forment un groupe homogène jusqu'en 1830.

son *Essai sur l'éloquence de la chaire*, nous a conservé de lui l'exorde d'un sermon prononcé à Saint-Sulpice, et qui, malheureusement, est en grande partie l'œuvre de Maury lui-même ; au moins, dans ce pastiche, peut-on trouver l'écho de cette éloquence qui fit sensation.

Mais, à la fin du siècle, la tribune politique devait à son tour avoir ses orateurs. L'ancien régime ne laissait aucune place à la liberté de la parole. Combien de grands talents furent ensevelis dans le secret des Parlements (1) ! La réunion des États généraux offre tout d'un coup à ces grands talents l'occasion de se développer en public ; et surtout elle leur donne une admirable et féconde matière.

I. — L'Assemblée Constituante et la Législative.

Mirabeau (1749-1791). — **Vie.** — Gabriel-Honoré de Riquetti, comte de Mirabeau, eut pour père le marquis de Mirabeau, surnommé *l'Ami des hommes*, célèbre par ses écrits d'économie politique et sociale. Le marquis, d'un caractère violent, fut le tyran de sa famille. D'ailleurs, il avait légué à son fils sinon son orgueil, au moins son tempérament et son goût pour la politique. Tous ces Mirabeau étaient des originaux singuliers et excessifs. Le frère du grand orateur, celui que le peuple surnomma *Mirabeau-Tonneau*, siégea parmi les royalistes de l'Assemblée Nationale, émigra et se battit bravement; il mériterait aussi, par ses articles de journaux et ses pamphlets, une place dans la littérature (2).

Gabriel-Honoré de Mirabeau eut une enfance des plus précoces. Il apprenait avec passion et facilité. Latin, grec, anglais, italien, espagnol, sciences, économie politique, il dévore tout. Devenu officier, il étudie la stratégie et l'histoire. Puis, commence la vie la plus romanesque : il est renfermé à l'île de Ré, tient garnison en Corse, se marie, se ruine; il est de nouveau incarcéré, en vertu d'une lettre de cachet sollicitée par son père, au château d'If et

(1) On peut le voir dans le livre de Ch. Aubertin, *l'Éloquence politique et parlementaire en France avant* 1789, Belin, 1882.

(2) Voir Loménie, *les Mirabeau, études sur la société française au dix-huitième siècle*, 1870.

au fort de Joux. Il s'enfuit en Hollande, où il publie toutes sortes d'ouvrages sur la politique et l'histoire, est repris et enfermé au donjon de Vincennes, où il reste trois ans (1777-1780). Là il s'abîme dans le travail, fait des traductions, des mémoires, et achève de s'approvisionner pour son rôle de grand orateur politique. En même temps, il écrivait des lettres, qui furent publiées, un an après sa mort, sous le titre de *Lettres à Sophie*, et qui sont un des chefs-d'œuvre de la littérature passionnée.

Ainsi se confirme, à propos de Mirabeau comme de Bossuet, la théorie cicéronienne, qui veut que l'orateur n'aborde la chaire ou la tribune qu'après une préparation générale très approfondie. De même que Bossuet était nourri des Écritures et des Pères, et versé de bonne heure dans les questions les plus ardues de dogme et de controverse, Mirabeau arrive à la vie politique non seulement avec d'exceptionnels dons de nature, mais encore avec une masse de connaissances, que sa prodigieuse mémoire lui permettait d'exploiter en toute occasion.

Il sort de Vincennes, plaide contre sa femme, fait de la banque, séjourne à Berlin, et enfin se présente aux élections des États généraux, en Provence. Repoussé par la noblesse, il prononce (ou plutôt il publie) un discours véhément (1) adressé aux *nobles provençaux*. Il est alors nommé par le Tiers, à Aix et à Marseille.

L'orateur. — On sait la place que Mirabeau tint à l'Assemblée Nationale, depuis le jour où il répondit à l'envoyé du Roi : « Nous sommes ici par la volonté du peuple, on ne nous en arrachera que par la force des baïonnettes », jusqu'à sa mort. — Ses plus célèbres discours sont : sur *la Contribution du quart* (26 septembre 1789) (2) ; sur les remerciements de l'Assemblée à Bailly et à Lafayette (3) ; sur *le Droit de paix et de guerre* (20 et 22 mai 1790), discours où Mirabeau eut à lutter contre Barnave, qui l'accusait de s'être laissé corrompre par la cour (4) ; sur *la Constitution*

(1) Chabrier, *les Orateurs politiques de la France* (Hachette), p. 206.
(2) *Id.*, p. 217.
(3) *Id.*, p. 221.
(4) *Id.*, p. 231.

civile du clergé (novembre 1790 et janvier 1791) (1), sur l'*Émigration* (février 1791) (2), etc.

Mirabeau avait, du grand orateur, d'abord les qualités physiques : une tète imposante malgré sa laideur, des épaules puissantes, un regard foudroyant, une voix forte et flexible, un débit martelé, plutôt lent, animé par une émotion intérieure, qui ne s'échappait qu'au moment opportun. On aurait tort de se le représenter comme un déclamateur impétueux ; il étonnait, au contraire, par son sang-froid et par la pleine possession de tous ses moyens.

Dans le fond, les discours de Mirabeau sont admirables par leur solidité et par leur logique. L'étendue de ses connaissances lui donnait, sur toutes les questions, une compétence imposante et redoutable. De plus, il avait plusieurs secrétaires qui l'aidaient à préparer ses discours. Quelques-uns lui en font un grief et l'accusent d'avoir seulement récité de sa belle voix les morceaux écrits par les autres. Mais c'est là justement qu'éclate tout son génie ; car ses rivaux en éloquence pouvaient aussi se faire aider, et ne s'en privaient guère, et ils ne sont pas Mirabeau ! Lui, il savait à la fois profiter des documents et des idées qu'on lui fournissait, et y ajouter tout ce que les circonstances, *sur le champ de bataille*, exigeaient de lui. Il apparaissait à la tribune avec un discours écrit, et le modifiait, le pétrissait, en dégageait les arguments essentiels, y introduisait des répliques et des personnalités.

Son style a quelques-uns des défauts du temps. Trop de souvenirs classiques, d'apostrophes, de *figures* qui s'accumulent ; de la lourdeur, de l'emphase, des néologismes inutiles. Mais quand le sujet le soutient, et quand il arrive au fort du débat, il est clair, nerveux, pressant ; la période prend une ampleur vigoureuse et harmonieuse. Il a des brusqueries lyriques, des mouvements d'indignation qui emportent, et une puissance verbale digne de Démosthène et de Bossuet. Si l'on songe à tout ce que perd l'éloquence politique, au lendemain même des circonstances qui l'ont produite, on reconnaît qu'il a fallu

(1) Chabrier, p. 253.
(2) *Id.*, p. 275.

à Mirabeau un véritable génie, pour que ses discours nous fassent encore aujourd'hui une si vive impression.

L'abbé Maury (1746-1817) fut un des principaux adversaires de Mirabeau. Il avait un talent impétueux, un style ardent et emporté, l'art de répliquer, et aussi de développer brillamment des lieux communs. Mais c'est plutôt un rhéteur qu'un véritable orateur (1).

Barnave (1761-1793) combattit également Mirabeau, mais avec plus de méthode et de sang-froid. C'était un modéré, d'idées et de talent. Ses discours, en particulier sa réplique à Mirabeau sur *le droit de paix et de guerre*, sont puissants par le raisonnement et par la netteté (2).

Sieyès (1748-1836) restera célèbre par sa brochure sur le Tiers État (*Qu'est-ce que le tiers état ? tout ; qu'a-t-il été jusqu'à présent ? rien ; que demande-t-il ? à devenir quelque chose*). Mais ce titre lui fut donné par Chamfort. Député à la Constituante et à la Convention, il y parla peu, et fit surtout des *mots*.

Isnard (1751-1836) eut son jour de génie. Il prononça, dans la séance du 29 novembre 1791, un *Discours sur l'émigration*, qui, pour être trop exalté et trop abondant en images aujourd'hui démodées, n'en respire pas moins le plus sincère enthousiasme, et pourrait encore, par son rythme et par son éclat, soulever les applaudissements (3).

On sent avec Isnard, et avec les principaux *Girondins* (que nous allons surtout voir à l'œuvre pendant la Convention), que l'éloquence, trop souvent théorique et abstraite à la Constituante, est déjà devenue, à la Législative, plus passionnée. Les événements politiques se pressent, à l'intérieur comme à l'extérieur. La fuite du roi à Varennes, l'émigration, la guerre, l'ambition croissante des hommes, tout excite à la fois l'activité et l'éloquence.

(1) Cf. CHABRIER, p. 224, 263. — Maury devint cardinal et archevêque de Paris. On a de lui un *Essai sur l'éloquence de la chaire*, d'une critique souvent personnelle.

(2) *Id.*, p. 238.

(3) *Id.*, p. 282.

II. — La Convention.

Déjà, à la Législative, les **Girondins** s'étaient distingués avec Isnard et surtout avec Vergniaud.

Vergniaud (1753-1793) fut presque le Mirabeau de la Législative et de la Convention. Il avait une forte instruction, des idées générales, du patriotisme, et dans la forme un mélange heureux de logique et d'imagination. Le 3 juillet 1792, sur *la Patrie en danger,* il prononce un de ses plus beaux discours ; le 17 septembre de la même année, il dénonce la Commune de Paris, et fait de nouveau appel à la concorde des citoyens pour sauver la France. — A la Convention, Vergniaud combat Robespierre ; il soutient que l'on doit faire appel au peuple pour juger Louis XVI (31 décembre 1792). Mais le plus beau discours de Vergniaud est sa réponse aux accusations que Robespierre avait formulées contre le parti girondin. La dernière partie, celle où il se glorifie d'être un *modéré*, est remarquable par la chaleur et la précision du style (10 avril 1793) (1).

Parmi les Girondins, il faut encore signaler *Guadet*, *Gensonné*, *Buzot*, *Brisset*.

Danton (1759-1794) fit partie de la Législative et de la Convention. Il faut beaucoup lui pardonner, pour avoir été un des patriotes les plus courageux, et pour avoir payé de sa tête son opposition à Robespierre. Physiquement, il n'est pas sans rapport avec Mirabeau ; comme lui, il en imposait par sa carrure et par son aplomb. Mais il était tribun populaire, plutôt qu'orateur. — Le 2 septembre 1792, à la nouvelle du siège de Verdun par les Prussiens, l'assemblée est frémissante ; c'est ce jour-là que Danton prononce la harangue qui se termine par la phrase célèbre, souvent mal comprise : « Le tocsin qu'on va sonner n'est point un signal d'alarme, c'est la charge sur les ennemis de la patrie. Pour les vaincre, Messieurs, il nous faut de l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace, et la France est sauvée. » Il prononce

(1) Cf. Chabrier. pp. 238, 308, 311, 337.

encore un discours impétueux, le 7 mars 1793, pour arracher à la Convention, au soir d'une séance longue et incertaine, l'organisation du tribunal révolutionnaire. Il voulait, à l'en croire, n'en faire qu'un instrument de victoire contre les ennemis de la France ; on sait ce qu'il advint, et qu'il en fut lui-même la victime (1).

Robespierre (1759-1794). — L'éloquence de Robespierre est très difficile à définir. Ses discours sont souvent gâtés par la rhétorique la plus artificielle, un goût d'antiquité qui sent moins l'humaniste que le pédant, de l'emphase à froid, un jargon sentimental qui lui vient de Jean-Jacques, et surtout je ne sais quoi de fuyant et de faux qui caractérise son hypocrisie jacobine. Mais les qualités sont remarquables. Robespierre sait *composer*, placer et enchaîner ses arguments ; il sait aussi développer un lieu commun, en le rajeunissant par l'adaptation aux circonstances ; il enveloppe ses adversaires et ses auditeurs dans un réseau de plus en plus serré, et finit par convaincre, sans persuader ; il est souvent vif et nerveux, âpre, jusqu'à faire frissonner.

Parmi ses discours les plus célèbres, rappelons son accusation contre les Girondins, le 31 mai 1793, et sa défense personnelle, dans la séance du 26 juillet 1794.

Nommons encore Saint-Just et Barère, Tallien, Carnot.

Il ne faut pas oublier non plus : **Malesherbes** (1721-1794), qui, après s'être distingué par son intelligente tolérance comme directeur de la librairie, devint ministre, suivit Turgot dans sa retraite, et réclama de la Convention le périlleux honneur de défendre le roi accusé ; — **De Sèze** (1748-1828), déjà célèbre comme avocat, plaida également pour Louis XVI. On a retenu de son plaidoyer ces mots : « Je cherche parmi vous des juges, et je n'y trouve que des accusateurs. »

III. — Les journalistes.

Nous voulons seulement signaler quelques-uns de ceux qui, en même temps que les orateurs précédents luttaient

(1) Chabrier, pp. 309, 329.

à la tribune, contribuèrent par la plume à l'attaque ou la défense.

Camille Desmoulins (1760-1793) travailla aux *Révolutions de France et de Brabant* et au *Vieux Cordelier*, où il soutint les idées républicaines modérées.

Mallet du Pan (1749-1800), au *Mercure de France* et au *Mercure britannique*, combattit la Révolution, ainsi que le faisait **Rivarol** au *Journal politique national* et aux *Actes des Apôtres* ; **André Chénier**, au *Journal de Paris*, fut un des courageux et des plus clairvoyants adversaires des excès jacobins.

Marat (1744-1793) soutint le jacobinisme dans *l'Ami du peuple*, comme **Hébert** (1755-1794) dans *le Père Duchesne*.

Enfin, on peut rattacher à la littérature révolutionnaire les *Mémoires* de **Madame Roland** (1754-1793), écrits par elle dans sa prison. Cet ouvrage est intéressant à la fois pour l'histoire politique du parti girondin, et pour la connaissance de la plus grande et de la plus délicate âme féminine qu'ait jamais enflammée jusqu'au martyre l'amour de la liberté.

BIBLIOGRAPHIE

A. Chabrier, *les Orateurs politiques de la France, des origines à 1830*, Hachette, 1905.
E. Rousse, *Mirabeau* (*Collection des grands écrivains français*), Hachette.
Histoire de la littérature française (Julleville-Colin), t. VI, chap. XIII (*la Littérature sous la Révolution*, par M. A. Chuquet).
E. Hatin, *Bibliographie de la Presse*, 1 vol.
— *Histoire de la Presse en France*, 7 vol.

CINQUIÈME PARTIE

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

TABLEAU GÉNÉRAL DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Sommaire : 1° Deux grandes divisions dans le dix-neuvième siècle : le *romantisme* de 1815 à 1850 ; le *réalisme* de 1850 à 1900. A la fin du siècle, un retour au *symbolisme*.

2° Le public est devenu *légion*. Les écrivains ne peuvent plus s'adresser à un goût déterminé ; ils chantent et racontent pour eux-mêmes. La littérature devient individuelle. — Tout le siècle a : le *sentiment de la nature*, la *religiosité*, la manie des *thèses morales et sociales*.

3° Le *romantisme* a des origines françaises (J.-J. Rousseau), des origines étrangères (Gœthe, Schiller, Ossian). Il se caractérise par : l'abandon de l'antiquité et des littératures méridionales pour les littératures du Nord ; l'imagination substituée à la raison ; l'individualisme ; la liberté des genres et des styles.

4° Le réalisme est objectif, impersonnel, documentaire, amoral.

5° La *presse* devient au dix-neuvième siècle une puissance nouvelle, qui forme et déforme l'opinion.

6° Les arts suivent le mouvement littéraire : *pseudo-classiques* avec David et ses élèves, ils deviennent *romantiques* avec E. Delacroix, et *réalistes* avec Courbet. — Les sciences prennent en tous sens un prodigieux essor et envahissent la philosophie et la critique.

7° Parmi les influences extérieures : l'Angleterre (Scott, Byron), l'Allemagne (Schiller, Schlegel, Mommsen), l'Italie (Léopardi, Manzoni), la Russie (Gogol, Tourgueniev, Tolstoï).

I. — Grandes divisions

Le dix-neuvième siècle commence littérairement et socialement avec Chateaubriand et Mme de Staël ; l'apparition d'*Atala* (1801) et du *Génie du Christianisme* (1802, celle de la *Littérature* (1800) contiennent déjà toutes les aspirations nouvelles. Mais l'Empire retarde leur influence, qui ne se fait sentir que sous la Restauration (1814). Cependant, avant cette date, se pose et se poursuit l'antagonisme entre *pseudo-classiques* et *novateurs*. Des opinions politiques se mêlent aux théories littéraires.

De 1820 (*Méditations* de Lamartine) jusque vers 1850, c'est la période *romantique*.

De 1850 à 1870, le *réalisme* pénètre tous les genres, surtout le théâtre, et la poésie subit des influences archéologiques et scientifiques.

Après 1870, une crise de *naturalisme*, et, vers 1880, un retour à des formes d'art plus subtiles, avec le *symbolisme*, qui se développe parallèlement au naturalisme.

Le siècle s'achève sur une nouvelle poussée de *romantisme*, mais qui a profité du réalisme et du symbolisme, et qui se manifeste surtout au théâtre avec le *Cyrano* de Rostand.

On remarquera que, dans la littérature du dix-neuvième siècle, les changements d'écoles et de tendances correspondent à des faits historiques : le romantisme, contenu sous l'Empire, éclate en gerbe éblouissante sous la Restauration et la monarchie de Juillet ; — après 1848, le réalisme ; — après 1870, le naturalisme et le symbolisme. D'où vient cette concordance, sinon de ce que, à chacune de ces dates, se produit non pas une circonstance fortuite comme l'avènement d'un roi, une bataille, une découverte, mais une *manifestation de l'opinion* et un *déplacement de forces sociales*.

Mais, d'autre part, tous les genres inaugurés au dix-huitième siècle trouvent des circonstances favorables à leur plein et libre épanouissement. Plus désintéressés, moins agressifs, travaillant pour l'avenir et non pour une polémique présente, les philosophes, les critiques, les historiens font œuvre loyale et durable. L'éloquence trouve, dans les différentes formes du régime parlementaire, et devant un public plus étendu et plus instruit, des con-

ditions meilleures. Enfin, une nouvelle puissance, à peine entrevue même sous la Révolution, la *presse*, absorbe, combat ou oriente la plupart des talents.

II. — Le nouveau public.

La Révolution a transformé le public.

« Avant 1789, dit M. Émile Faguet, l'auteur s'adressait à un public très restreint et très connu de lui, parce qu'il était, sinon formé de cinq ou six salons littéraires de Paris, du moins très suffisamment et exactement représenté par eux. C'était donc à des gens qu'il connaissait, à des figures connues et qu'il voyait de ses yeux quand il écrivait, que l'auteur s'adressait directement quand il composait son ouvrage. La littérature d'avant 89 est, dans son ensemble, une littérature de société.

« Depuis 1815, le *public* est toute une nation, moins nombreuse sans doute que la nation française elle-même ; mais il est tout un peuple, considérable, dispersé, vaste, et, remarquez-le, non hiérarchisé, non discipliné, et ne prenant plus son mot d'ordre de quelques comités littéraires parisiens (1). »

Ce public s'étend de plus en plus, à mesure que le siècle avance. Il reste tout de même une sorte d'élite, éparse d'ailleurs, pendant la période romantique. Si la littérature, après la Révolution de 1848, incline au *réalisme* ; si, après 1870, elle devient *naturaliste*, c'est pour satisfaire un public plus mêlé, où les nouveaux arrivants réclament leur pâture ; les hautes classes « s'encanaillent » plus volontiers et plus rapidement que le peuple ne s'élève.

Il en résulte la modification et la disparition graduelle de ce que les siècles précédents appelaient le *goût*, et qui suppose toujours : — chez le public, la recherche et le désir d'une satisfaction déterminée par des principes et par l'éducation, — chez les auteurs, la nécessité d'atteindre et de ne point dépasser une esthétique moyenne. Le public étant maintenant disposé à tout accepter et réclamant sans cesse, pour une curiosité insatiable, de nouvelles sensations, les écrivains se dégagent de tout *préjugé*.

(1) *Introduction* aux tomes VII et VIII de la *Littérature française* de Petit de Julleville (Colin).

De là, au dix-neuvième siècle, la fortune singulière du *théâtre,* du *roman* et de la *presse.*

III. — **Les écrivains.**

Il faut mettre à part, quand on parle des écrivains, ceux qui se sont appliqués à la philosophie, à la science, et qui, pour la plupart, furent beaucoup moins occupés de *plaire* au public, que d'approfondir et d'éclaircir les grands problèmes psychologiques, sociaux, critiques; ceux-là sont animés par le seul amour du vrai. Mais les autres, s'adressant à ce public que nous avons essayé de définir, et voulant être lus, que deviennent-ils, si on les compare aux écrivains des dix-septième et dix-huitième siècles ?

Pour *plaire*, ils ne peuvent plus, comme jadis, épier et satisfaire un goût précis dans chaque genre et dans chaque société. « Que reste-t-il à faire à l'auteur ? A parler pour lui-même, à écrire pour se satisfaire, à dire ses sentiments ses passions, ses idées propres et ses rêves, à penser tout haut. Sans doute, il s'adresse à un public, mais il ne s'y soumet pas, il ne cherche plus à s'y accommoder, par la raison qu'il n'a plus de contact avec lui. La littérature *personnelle* d'une société démocratique est la littérature naturelle d'un public nombreux, dispersé, non hiérarchisé, non discipliné et inconnu des auteurs. — Et il ne faut pas entendre par littérature personnelle seulement une littérature élégiaque, soit en vers, soit en prose, une littérature d'épanchement, de confessions et de confidences. Il faut entendre par littérature personnelle une littérature individualiste, où chaque auteur, sans se soucier des opinions probables du public, parce qu'il ne peut pas s'en soucier, suit la pente naturelle de son esprit,une littérature par conséquent très variée, très aventureuse, très accidentée (1)... » Cette observation de M. É. Faguet est juste. L'écrivain devient *individuel*, parce qu'il ne peut plus, s'adresser à un public restreint. Il y a d'ailleurs d'autres causes, plus générales, de cet individualisme, et qui sont des causes politiques et sociales originaires de la Révolution.

(1) *Introduction* aux tomes VII et VIII de la *Littérature française* de PETIT DE JULLEVILLE (Colin).

D'autre part, si, pendant la première moitié du siècle, à peu près, l'écrivain est jaloux de sa personnalité et s'impose fièrement aux diverses portions du public, il faut bien avouer que souvent, et surtout dans la seconde moitié du siècle, il fait ce que Sainte-Beuve a fort bien appelé de la *littérature industrielle*. Aux âges précédents, le théâtre et le livre ne nourrissent pas leur homme. Voltaire ne s'est pas enrichi avec ses ouvrages, mais par la spéculation financière. On fit bien d'établir des lois qui reconnaissaient la propriété littéraire et assuraient à l'auteur des bénéfices comme aux acteurs et aux libraires. Cependant, de ce jour-là, ce fut plus que jamais un *métier* que celui d'écrivain. Dira-t-on qu'il est plus honorable de vivre de la vente de ses ouvrages que d'une pension officielle, qui vous ôtait toute liberté ? D'accord. Mais le public aussi est un tyran, qui n'achète votre livre que s'il lui plaît ; et comme il est rare que la majorité se plaise à ce qui est beau, désintéressé et moral, l'écrivain sera l'esclave des goûts les plus frivoles ou les plus bas. Il faut l'avouer, il est peu d'écrivains, même parmi les plus grands, au dix-neuvième siècle, qui aient eu le courage de ne pas sacrifier à cette idole aux mille têtes qu'est le nouveau public, et de résister à la tentation de faire fortune. On en arrive à estimer les auteurs d'après leurs revenus. Et combien ont renoncé à leur originalité, qui ne se fût imposée que trente ans plus tard, pour travailler dans les genres à la mode et gagner de l'argent ?

IV. — Les nouveaux sentiments.

Ce public, ces écrivains, n'ont pas le même esprit ni la même âme que ceux des dix-septième et dix-huitième siècles. Mais il est bien difficile de préciser et de cataloguer des sentiments et des idées si complexes. On peut seulement essayer d'indiquer l'essentiel.

1° *Le sentiment de la nature*, d'un bout du siècle à l'autre, et dans tous les genres : on a aimé *tout* dans la nature, la mer, la montagne, les forêts, les paysages familiers et les descriptions exotiques. Et jamais le public ne s'en est lassé.

2° *La religiosité.* — D'abord sous l'influence de Chateaubriand et de Lamartine, plus tard par intérêt pour les questions sociales, où, contrairement au dix-huitième siècle, on tient compte de la religion, le dix-neuvième siècle est revenu au respect et au sentiment des choses religieuses. Les adversaires mêmes du christianisme, positivistes ou sceptiques, ont abandonné le système de dénigrement et d'impertinence cher à Voltaire ; non croyants, ils ont su du moins considérer de sang-froid son évolution historique et morale.

3° *La curiosité historique*, *archéologique*, *scientifique*, qui se traduit d'abord en littérature par une recherche un peu puérile de la couleur locale, mais qui en même temps détermine le progrès rapide et décisif des esprits vers le *vrai*, l'*exact*, le *précis*. La littérature elle-même devient réaliste, et le roman a des prétentions à la science. On goûtera dans *Salammbo*, de Flaubert, la reconstitution de Carthage, dans les romans de Loti le tableau de civilisations réellement *vues* par l'auteur, dans ceux de Zola les descriptions rigoureuses d'une usine ou d'un magasin, etc...

4° *Le goût des thèses morales et sociales.* — Le public tout entier prend intérêt, même dans les genres proprement littéraires, à la discussion de *thèses*. Le théâtre romantique le passionne moins par sa forme que par ses audaces politiques et sociales. Le roman ne décrit plus seulement des passions ; on y prend parti pour ou contre le divorce, la mésalliance, les droits de la femme, etc. Ce goût est persistant pendant tout le siècle. Les *comédies à thèses* existent dès 1815, et les sujets repris par Dumas fils et par Augier sont déjà traités sous la Restauration et sous Louis-Philippe. Dans le roman, après George Sand et Balzac, un moment d'accalmie. Puis, sous l'influence du *roman russe*, la thèse sociale envahit le genre plus que jamais, et le roman *naturaliste* se fait *socialiste*.

V. — Les origines et la définition du romantisme.

Mais, pendant que la littérature, et particulièrement la poésie, se traînait dans l'ornière pseudo-classique, un grand mouvement de rénovation et de renaissance s'était

annoncé avec Chateaubriand et Mme de Staël. Nous ne voulons, dans ce chapitre, qu'en indiquer les origines et en essayer la définition.

Origines françaises du romantisme. — Au dix-huitième siècle, J.-J. Rousseau est déjà romantique par deux caractères : il fait de la littérature *individuelle*, et il décrit *subjectivement* la nature. De plus, il réintègre l'éloquence et le rythme dans la prose française. Diderot, lui aussi, est *personnel* ; il prêche la liberté à outrance dans tous les genres, et dans sa théorie du *drame* il demande le mélange du comique et du tragique, et le réalisme. Son plus illustre disciple, Sébastien Mercier (1740-1814), publie en 1773 un *Essai sur l'art dramatique*, qui contient tout l'essentiel de la préface de *Cromwell*.

Origines étrangères du romantisme. — Du jour où Ducis adapta, et pourtant avec quelle timidité ! des drames de Shakespeare, le public français comprit qu'il y avait autre chose que la tragédie et la comédie classiques. Du jour surtout où l'on traduisit (1778) le *Werther* de Gœthe, *les Nuits* du poète anglais Young, (1769) et où le mélodrame imita Schiller, le goût classique fut inquiété et un goût plus large se forma.

Mais, de tous les ouvrages étrangers, ceux qui eurent sur l'imagination française et européenne l'influence la plus profonde, sont les singulières compositions que l'Écossais Macpherson (1738-1796) publia en 1762 et 1763, et qui furent immédiatement traduites dans toutes les langues : *Fingal* et *Témora*. C'était, soi-disant, une traduction en prose anglaise de poèmes écrits au troisième siècle de notre ère par le barde gaélique **Ossian**. Nous n'avons pas à discuter ici leur authenticité ; Macpherson a bien retrouvé quelques fragments anciens, mais il les a disposés et développés à sa fantaisie. La seule question importante est la question de *fait*. Vrai ou faux, cet Ossian a ébranlé et retourné, en quelque sorte, l'imagination de la fin du dix-huitième siècle. Les plus grands esprits, comme Gœthe, Mme de Staël, Herder, en ont parlé avec enthousiasme. C'était, à tort ou à raison, une nouvelle source de sensations poétiques.

Éléments essentiels du romantisme. — On a donné du romantisme les définitions les plus variées.

Mme de Staël, dans sa *Littérature* (1800), dit : « La littérature des anciens est chez les modernes une littérature transplantée ; la littérature *romantique* ou *chevaleresque* est chez nous indigène, et c'est notre religion et nos institutions qui l'ont fait éclore. » Ainsi, pour elle, c'était revenir à l'inspiration chrétienne et nationale.

Stendhal, dans *Racine et Shakespeare* (1823) écrit : « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères. »

Guiraud, dans *la Muse française* (1820), dit : « Nos pensées ont été fortement refoulées en nous-mêmes : aussi la littérature sera plus intime ; elle nous révèlera des secrètes parties du cœur que lui auront découvertes les grandes secousses de la Révolution ; elle exprimera les sentiments, les passions qui l'auront déchiré ; elle nous donnera enfin de la poésie, car le malheur est, de toutes les inspirations poétiques, la plus féconde. »

Lamartine écrit dans la préface des *Méditations* (1849) : « Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ai donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature. »

Nous pouvons essayer, après ces définitions si diverses, de rassembler les traits essentiels du romantisme français :

1° On renonce à l'imitation des anciens (dont il est vrai qu'on avait désormais tiré toute la psychologie *assimilable* ; on y reviendra, mais avec la poésie *plastique* et *archéologique* d'un Leconte de Lisle).

2° On abandonne la mythologie ; on retourne au merveilleux chrétien, ou simplement à la *religiosité* et au *panthéisme*.

3° A l'imitation des anciens, on substitue l'imitation des littératures étrangères, surtout de celles du Nord, qui

nous apprennent la *liberté* dans l'art, et la puissance de l'*imagination*.

4° C'est l'*imagination*, en effet, qui devient la faculté dominante pour la littérature objective, et la *sensibilité* pour la littérature subjective ; — la *raison* n'est plus à la mode.

5° On puisera ses sujets dans l'histoire moderne, ou dans la nature extérieure, ou dans son propre cœur : *couleur locale*, *réalisme* transformé par l'art, *impressions et sensations*.

6° Le poète reste seul juge de son inspiration et de son art : sa littérature est toute *personnelle*, *individuelle*. Il vaut ce que vaut son *moi*. Il n'a pas à tenir compte de la vraisemblance ou de la vérité générale ; ses passions à lui, sa façon de voir et de sentir la nature, etc., sont légitimes.

7° Plus de genres déterminés, plus de *poétique*, ni de *rhétorique*. La poésie choisira sa forme librement ; le drame fondra les disparates de la tragédie et de la comédie ; le roman sera historique, social, extravagant.

8° Le style aura la même liberté. L'écrivain se fera à lui-même, en dehors de toutes les autorités grammaticales et académiques, son vocabulaire, sa syntaxe. En versification, il reprendra certaines licences proscrites par Malherbe.

Tels sont les caractères généraux du romantisme. Au fond, ils se ramènent tous à un seul : littérature individuelle et affranchie de toute tradition comme de toute règle. — En étudiant Chateaubriand, Hugo, Lamartine, etc., nous verrons mieux se préciser et se différencier ces éléments (1).

VI. — Le Réalisme.

Par réaction contre le *romantisme*, se développe, à partir de 1850 environ, le *réalisme*, qui devient plus tard le *naturalisme*.

1° Au *subjectivisme*, à l'*individualisme*, au *moi*, du romantisme se substituent : l'*objectivisme*, l'*impersonnalité* de l'artiste. — Sur ce point, le réalisme est un retour à l'esprit classique.

(1) Sur la définition et la discussion du *romantisme* par les contemporains, de 1815 à 1830, voir notre *Presse littéraire sous la Restauration*.

2° Mais, tandis que le classicisme s'en tient à la nature *psychologique*, *générale* et *choisie*, le réalisme observe et reproduit la nature entière, extérieure ou intime, telle qu'elle se présente, et sans rien en retrancher. Le réalisme est *documenté* et *intégral*.

3° Le réalisme n'est pas *esthétique*, il est *scientifique;* il ne se propose aucune thèse ; il est essentiellement *amoral* et *indifférent*.

4° Le réalisme se trouve en contradiction avec ses principes, en proportion même du talent de l'écrivain. De deux choses l'une : ou bien le poète et le romancier font de la *photographie*, auquel cas ils ne comptent point ; ou bien ils sont des artistes, et ils *déforment* le réel pour le *réorganiser*. Le plus célèbre des *naturalistes*, Ém. Zola, définit son art : « *La nature vue à travers un tempérament* ».

VII. — La presse.

D'ailleurs, tous ces goûts sont plus ou moins satisfaits et excités par la *presse*. Le développement prodigieux des journaux n'est pas dû seulement à la spéculation, qui s'est emparée, pour l'exploiter à gros bénéfices, de la banale curiosité des badauds. La presse correspond à l'une des conquêtes de l'esprit public après la Révolution : le droit de tout savoir pour tout discuter. Ce droit, bâillonné par le premier Empire, est un de ceux que les libéraux de la Restauration réclament avec le plus d'instance ; et l'on mesure assez naïvement, en France, le degré de liberté réelle à la liberté des journaux.

La politique y occupe sans doute la plus grande place. Mais les journaux ont une réelle importance dans l'histoire littéraire du dix-neuvième siècle. Par les comptes rendus d'ouvrages, par les feuilletons de théâtre, ils vulgarisent et soumettent à la discussion générale et immédiate toute la production intellectuelle. Ils transforment certains genres littéraires qui prennent place dans le journal : la *nouvelle*, le *roman-feuilleton* qui se découpe en tranches et devient un genre à surprises, à secousses, à style voyant et brutal. De plus, la *morale*, la *sociologie*, la *science* même, qui déjà, au dix-huitième siècle, étaient

sorties des gros traités didactiques pour devenir des brochures, s'amincissent en *articles* ; et l'on prend l'habitude de résumer vivement, clairement, à l'usage du public, ces questions si difficiles. Au point de vue de l'*appel au public*, et de la formation sinon d'un *goût*, au moins d'une *opinion*, cette méthode eut d'heureux résultats.

Mais elle a aussi des inconvénients très graves, pour les lecteurs et pour les écrivains. Les lecteurs s'habituent de plus en plus à recevoir et à accepter des *jugements tout faits* sur le livre nouveau, la pièce du jour, la découverte sensationnelle. Et ces jugements sont parfois superficiels ou partiaux ; et parfois aussi ce sont des réclames payées, ou le contraire. — Les écrivains, de leur côté, se mettent, par nécessité de métier, à parler de tout, un peu à tort et à travers, sans spécialité bien déterminée : tel journaliste passe, par droit d'avancement, du reportage à la critique. La langue, si elle y gagne en rapidité et en clarté, se surcharge au jour le jour de néologismes, et devient aussi instable que les modes.

Toutefois, malgré ces défauts, malgré la légèreté et parfois l'immoralité de certains journaux, la presse a été au dix-neuvième siècle et ne cessera plus d'être une force admirable, destinée à répandre dans toutes les classes de la société l'instruction et le libéralisme.

Aux journaux proprement dits, il faut ajouter les *revues*, dont les plus célèbres : *Revue des Deux-Mondes*, *Revue de Paris*, *Correspondant*, ont donné au public, sous une forme plus sérieuse que le journal, plus *prompte* que le livre, un si grand nombre d'études littéraires, économiques, politiques, historiques.

VIII. — Les arts et les sciences.

Les arts ne profitent pas tout d'abord, au dix-neuvième siècle, de la liberté générale accordée aux manifestations de la pensée et du talent. — L'école de David, pseudo-classique, est presque officielle. Il y a un style *Empire* non pas seulement pour les meubles et les bronzes, mais en peinture et en sculpture. Et c'est du *pseudo-classique*, comme dans les tragédies de Luce de Lancival et de

Jouy. Ainsi peignent Guérin, Girodet, Gérard. Seul, durant cette époque, Prudhon est original et vivant. Par sa personnalité, il est déjà un romantique.

Ce romantisme éclate dans *le Naufrage de la Méduse*, de Géricault (1819), et bientôt il trouve son représentant le plus complet dans Eugène Delacroix (1). L'école romantique, par son indépendance et sa fantaisie, et surtout par son dédain exagéré du dessin, provoque une réaction, marquée par le nom illustre de Ingres, moins génial, plus correct.

La sculpture se fait romantique avec David d'Angers, qui fut l'ami de tous les grands écrivains du temps, et qui n'excella pas moins dans le buste ou le médaillon (Hugo, Lamartine, Balzac, Gœthe, etc.) que dans la sculpture monumentale (fronton du Panthéon).

Comme le romantisme littéraire, le romantisme artistique fléchit vers le milieu du siècle. On revient à la peinture d'histoire, plus exacte et moins vivante, avec Horace Vernet, Paul Delaroche ; à la peinture exotique, et en particulier à l'Orient (mis à la mode par les poètes), avec Decamps. Enfin, triomphe le paysage, le vrai ; là encore, c'est l'influence littéraire qui détermine l'art : Millet, Dupré, Rousseau, Daubigny, Corot font des paysages qui sont « des états d'âme ».

Mais il faut noter aussi l'introduction du réalisme dans l'art : après 1848, Courbet est le Balzac de la peinture, comme Manet, un peu plus tard, sera son Émile Zola.

Et, vers la fin du siècle, la personnalité puissante et étrange de Puvis de Chavannes se dégage presque en même temps que les tendances *symbolistes* de la poésie (2).

Les sciences. — Le développement scientifique du dix-neuvième siècle, que l'on y cherche les grandes découvertes ou leurs applications, est si grandiose et si complexe, qu'il suffit de rappeler quelques noms ou quelques

(1) Sur la définition de la peinture *romantique* et sur l'influence réciproque des artistes et des écrivains, lire dans la *Littérature* de Petit de Julleville (Colin) le chapitre XV du tome VII (*l'Art français dans ses rapports avec la littérature au dix-neuvième siècle*, par M. S. Rocheblave), p. 747.

(2) *Id.*, pp. 765-792. — Cf. *Histoire générale des beaux arts* par Roger Peyre. Delagrave.

faits qui ont particulièrement agi sur les esprits. — Des astronomes comme LE VERRIER, des mathématiciens et des physiciens comme AMPÈRE et ARAGO, des chimistes comme CHEVREUL et PASTEUR, des biologistes comme CLAUDE BERNARD, etc., continuent à déchiffrer l'énigme du monde extérieur ou le mystère de la vie. Leurs découvertes ouvrent à l'esprit de nouvelles sources de pensée et de poésie. A l'étranger, DARWIN et HOECKEL posent le problème du *transformisme*. Et toutes les sciences économiques sociales, critiques, sont atteintes et modifiées par les nouvelles méthodes. On rêve d'une *critique scientifique*, d'une *politique scientifique*, d'une *théologie scientifique*; il semble que l'on veuille non plus seulement faire, comme Sainte-Beuve, « l'histoire naturelle des esprits », mais qu'on souhaite d'inventer des instruments enregistreurs de l'imagination et du talent.

Quant aux applications des sciences, elles créent une rapidité dans l'échange des communications, qui influe également sur les esprits, et toujours dans le sens de la curiosité satisfaite plus vite et plus superficiellement.

IX. — Les influences extérieures.

L'influence anglaise. — La Révolution a quelque peu compromis le prestige de l'Angleterre en France, et Napoléon fut son irréductible ennemi. C'est pourtant des premières années du siècle, que date l'influence vraiment *littéraire* des Anglais. Mme de Staël donne à l'Angleterre et surtout à Shakespeare, dans sa *Littérature*, un rang éminent. Et Chateaubriand, qui a passé plusieurs années à Londres, s'est nourri d'Ossian et de Milton. — Cette influence devient très forte avec BYRON († 1825), qui, s'il imite *René*, est à son tour imité par tous les poètes romantiques (1). — A côté de lui, WALTER SCOTT († 1832) répand sur l'Europe ses innombrables romans, et réveille chez tous le sens de la couleur locale et de l'histoire. — Cependant, SHAKESPEARE est directement apporté en France par des acteurs

(1) Cf. E. ESTÈVE, *Byron et le Romantisme français*. Hachette, 1907.

anglais. En 1827-28, une troupe d'acteurs londoniens donne une série de représentations shakespeariennes, qui révèlent à Alexandre Dumas, à Vigny, à Hugo, à Berlioz le plus grand génie dramatique de tous les temps (1). — A la vogue des romans de W. Scott, succéda un peu plus tard celle des romans de DICKENS († 1870) et de GEORGE ELIOT († 1880), dont l'influence fut réaliste et morale. — Les poètes, comme les *lakistes* (WORDSWORTH, COLERIDGE, SOUTHEY), et, plus près de nous, TENNYSON et SWINBURNE, ont servi la réaction contre le romantisme, en nous donnant des modèles de poésie familière ou symbolique.

L'Allemagne, qui avait tant imité la France, et qui ne s'en était dégagée qu'à la fin du dix-huitième siècle, va prendre sa revanche. Nous savons déjà que *Werther*, traduit en 1778, avait eu un grand succès. Les drames de Gœthe en ont moins. Mais Schiller a tout de suite une influence sur le mélodrame de la Révolution et de l'Empire et sur le drame romantique. *L'Allemagne* de Mme de Staël, livre écrit d'après des impressions directes, frappe vivement l'opinion publique. On veut connaître les poètes, les philosophes, les conteurs, dont elle a si bien parlé. En 1821, commence la publication des *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*, où GOETHE, LESSING, KOTZEBUE, WERNER, figurent à côté de Shakespeare et de Calderon. Le premier essai dramatique de Dumas père est un *Fiesque* imité de SCHILLER. *Faust* est traduit en 1822; les *Contes* d'HOFFMANN, en 1829. Les historiens et les critiques se passionnent pour HERDER et pour NIEBUHR. V. Cousin voyage en Allemagne et s'initie à la philosophie de KANT, de FICHTE et de SCHELLING. HENRI HEINE vient s'établir à Paris, où il mourra en 1856. Le *Cours de littérature dramatique* de G. SCHLEGEL est traduit (1814), et ses idées pénètrent la critique française. — Enfin, la philologie allemande exerce, vers la fin du siècle, une influence dominante. Les érudits français se forment à l'école de DIEZ, de MOMMSEN, de CURTIUS.

(1) Cf. CH.-M. DES GRANGES, *la Presse littéraire sous la Restauration.* (*Mercure de France*), 1907, pp. 355-362.

L'Italie. — Parmi les ouvrages où se fait sentir l'influence italienne, il faut citer la *Corinne* de Mme de Staël (1805). L'auteur a connu MONTI et ALFIERI († 1803). Ginguené écrivit, en 1811, une *Histoire littéraire d'Italie*, et Sismondi, en 1812, une *Histoire des littératures du Midi de l'Europe.* — En même temps, Sthendal faisait connaître l'Italie à la France par différents ouvrages de critique. Lamartine, dans ses *Premières Méditations*, est plein de souvenirs de l'Italie ; l'un de ses maîtres est Pétrarque. — LÉOPARDI publie ses poèmes en 1818 ; mais son influence, déjà réelle sur A. de Musset, s'exercera surtout plus tard, vers 1850. MANZONI († 1873) donne son *Carmagnola*, drame romantique, en 1820, et, en 1827, *les Fiancés* ; puis il se renferme dans le silence jusqu'à sa mort. — Les *Prisons* de SILVIO PELLICO sont traduites dès leur apparition (1833).

L'Espagne. — Il y avait des affinités entre le romantisme français et la littérature espagnole. — On traduit le *Romancero* (1814) ; on retraduit plusieurs fois *Don Quichotte*. Les chefs-d'œuvre de CALDERON et de LOPE DE VEGA entrent dans le *Théâtre étranger.* — Le ton espagnol se fait sentir dans plusieurs drames de V. Hugo et dans quelques pièces de *la Légende des siècles.* Mérimée pastiche l'Espagne dans son *Théâtre de Clara Gazul* (1825). Th. Gautier et Alex. Dumas écrivent des *Voyages en Espagne.* — Mais les œuvres plus récentes ne sont pas aussi connues que celles de l'Angleterre et de l'Allemagne. Ni l'éloquence de DONOSO CORTÈS, ni le talent si varié et si pittoresque de CASTELAR n'ont exercé d'influence en France.

La littérature russe. — Un autre pays vient, à partir de 1860, nous inspirer des idées nouvelles, et transformer ou enrichir notre littérature, la Russie. Comme l'Allemagne, la Russie avait longtemps imité la France. Au dix-neuvième siècle, elle s'en dégage. Elle a de grands poètes romantiques, comme POUCHKINE († 1837), LERMONTOFF († 1841) : mais elle brille surtout par ses romanciers : GOGOL († 1852), un des maîtres du réalisme ; ses *Nouvelles* ont été traduites dès 1845, et ses *Ames mortes*, en 1848 ; — DOSTOIESVSKY († 1881), qui pousse, jusqu'à la minutie psy-

chologique la plus saisissante, l'analyse de certains états d'âme (*Crime et Châtiment*) et qui a laissé une inoubliable peinture de la Sibérie (*Souvenirs de la Maison des morts*); — TOURGUENIEV († 1883), auteur de romans où la société russe est décrite de la façon la plus pénétrante, à la fois idéale et exacte. Génie plus clair, plus européen que le précédent, il vécut de longues années à Paris, et fut tout de suite traduit en français (*Journal d'un chasseur*, 1852; *Un Nid de seigneurs*, 1859; *Terres vierges*, 1877); — enfin TOLSTOÏ, encore vivant, a donné des chefs-d'œuvre dans le roman historique (*la Guerre et la Paix* (1864-69) et dans le roman à thèse (*Résurrection*. 1900). — Leur influence a été tout à la fois sociale et littéraire. Ils ont inspiré à nos romanciers et à nos dramaturges des thèses sur la *pitié sociale*, sur les responsabilités des riches et des puissants à l'égard des pauvres, etc. En même temps, ils ont donné des modèles de réalisme minutieux et froid, absolument objectif, d'où se dégage pourtant une puissante et mystérieuse poésie (1).

(1) Vte E.-M. de VOGÜÉ. — *Le Roman Russe*. Plon, 1886.

CHAPITRE II

LA LITTÉRATURE SOUS LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

Sommaire : 1° La littérature française a des caractères communs sous la Révolution et sous l'Empire. Le *pseudo-classicisme* la domine. L'influence de Chateaubriand et de Mme de Staël ne se fera sentir qu'à partir de 1815.

2° *Sous la Révolution*, on peut signaler : dans la *tragédie*, M. J. Chénier, N. Lemercier, Ducis, — dans la *comédie*, Fabre d'Églantine, Collin d'Harleville, — dans la *poésie lyrique*, Rouget de Lisle.

3° *Sous le Consulat et l'Empire* : *tragédie*, Luce de Lancival, Brifaut, Jouy, Raynouard ; — *comédie*, Picard, Alex. Duval, Étienne ; — succès du *mélodrame* ; — *poésie lyrique*, Fontanes, Chênedollé, Millevoye ; — *poésie descriptive*, Delille ; — *histoire*, Daunou, Lacretelle, Sismondi ; — *critique*, Suard, La Harpe, Dussault, Feletz, Geoffroy.

Si l'on en excepte les orateurs, les journalistes et André Chénier, que nous avons étudiés plus haut, la littérature de la Révolution surprend moins par sa pauvreté que par son esprit d'imitation stérile. De même pour la littérature du premier Empire. C'est toujours la suite du dix-huitième siècle. Encore, sous la Révolution, le théâtre s'inspire-t-il des événements et cherche-t-il à profiter de sa liberté récente. Mais sous l'Empire, sauf dans la comédie et dans la critique, il n'y a rien. Le despotisme de la censure, la protection tyrannique de Napoléon, l'absorption des forces vives par la guerre ou l'administration, sont autant de causes qui expliquent l'*esprit de suite* ou le vide des auteurs. Bien entendu, il faut mettre à part

deux génies isolés, persécutés par l'Empire, et dont l'influence décisive est retardée : Chateaubriand et Mme de Staël, — ceux qui se développent en dehors du territoire français, comme Joseph de Maistre, — et des talents d'opposition, tels que Benjamin Constant.

Cependant, depuis l'apparition d'*Atala* (1801) et de la *Littérature* de Mme de Staël (1800), se pose la question du romantisme. Elle va s'agiter pendant vingt ans, avant de passer, de la prose de Chateaubriand et de la critique de Mme de Staël, dans la poésie lyrique et dans le théâtre.

I. — Sous la Révolution (1789-1800).

1° **La tragédie.** — La première date du théâtre tragique *révolutionnaire* est 1789, avec le *Charles IX* de M.-J. Chénier, « tragédie historique », plaidoyer en faveur de la liberté et de la tolérance, qui faillit mettre aux prises le parterre et les loges. Il n'y a guère que des discours dans *Charles IX* ; mais ce sont précisément les tirades de Coligny, de Guise et de L'Hospital qui excitaient des applaudissements ou des protestations. A l'acte IV, une belle scène, qui devait fournir à Scribe pour *les Huguenots* la célèbre *bénédiction des poignards.* — Chénier donna ensuite, et toujours avec grand succès, *Henri VIII* (1791), *Calas* (1791), *Gracchus* (1792), où se trouve le mot : « des lois et non du sang ! », et *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai* (1793), pièce intéressante à étudier pour l'histoire de la renommée de Fénelon au dix-huitième siècle. Son *Tibère* fut joué seulement en 1844 (1).

A. Arnault (1766-1834) donna *Marius à Minturnes* (1791), où il atteint une mâle simplicité, et quelques autres tragédies, dont la plus originale, romantique par quelques

(1) M.-J. Chénier (1764-1811) fut membre de la Convention, des Cinq-Cents, du Tribunat. Il devint, sous l'Empire, inspecteur général de l'Université, composa encore plusieurs tragédies, que la censure arrêta, et écrivit un *Tableau de la littérature française de* 1789 *à* 1808, qui est un curieux document de la critique pseudo-classique. Accusé d'avoir laissé périr son frère André, il répondit au public par sa belle épître *sur la Calomnie* (1806).

parties, est *Blanche de Montcassin ou les Vénitiens* (1798). Mais Arnault vivra surtout par ses *Fables* (1812), où se trouve la célèbre petite pièce de *la Feuille*.

Népomucène Lemercier (1771-1811), tempérament original et parfois novateur, triompha dans la tragédie avec son *Agamemnon* (1797), qui supporte encore la lecture, et dans le drame historique avec *Pinto* (1801), où le mélange des genres est opéré avec une certaine sûreté de main, qui annonce plutôt, d'ailleurs, A. Duval et Scribe, que Dumas père et V. Hugo (1).

Ducis continue à donner des adaptations de Shakespeare (*Othello*, 1792), et fait jouer, en 1795, une pièce à sujet oriental, *Abufar*, qui est sa production la plus originale.

2° **La comédie.** — Ici, la première date devrait être *le Mariage de Figaro* (1784) : nous en avons parlé plus haut. Il nous reste à signaler *le Philinte de Molière*, de Fabre d'Églantine (1791), inspiré par J.-J. Rousseau. Philinte n'y est plus le philosophe aimable, l'homme du monde indulgent que nous croyons voir dans *le Misanthrope*, c'est l'aristocrate égoïste et borné, qui ne se réveille de son apathie que lorsque son propre intérêt est en cause ; Alceste est l'ami de tout le monde, le précurseur, le vengeur ; et il y a là un *avocat* qui prend la scène du Théâtre-Français pour la tribune de la Constituante.

Collin d'Harleville (1755-1806) représente, au contraire, l'aimable et spirituelle comédie classique. Il est, avec moins de force et de verve, un héritier de Regnard, de Piron et de Gresset. Ses meilleures pièces, joliment versifiées, et qui reposaient le public des comédies-pamphlets, sont *l'Optimiste* (1788) et *le Vieux Célibataire* (1792).

Mais comment définir et classer maintenant une foule de pièces de circonstance, productions éphémères et bruyantes, les unes courageuses comme *l'Ami des lois*, de Laya (1793) ; les autres destinées à flatter les passions populaires, comme *les Victimes cloîtrées*, de Monvel (1791) ; les

(1) Lemercier a composé un vaste poème, *la Panhypocrisiade*, mêlé d'épopée et de satire (1819), dont quelques morceaux ont de l'éclat et de la force. Il fut disgracié sous l'Empire.

autres à la fois bouffonnes et politiques, comme *Madame Angot ou la Poissarde parvenue*, de Maillot (1796), dont les *suites* ont duré jusqu'à nous ; ou la série de *Cadet-Roussel*, par Aude ; celle de *Nicodème*, etc. ? Il y a là une immense quantité de vaudevilles, de farces, d'à propos, qui constituent la partie vivante et vraiment aristophanesque du théâtre de la Révolution, où toutes les actualités sont saisies, où l'audace est effrénée, et qui n'ont plus d'intérêt que pour l'histoire des mœurs (1).

3° Dans la **poésie lyrique**, nous avons déjà nommé Lebrun. Mais le vrai lyrisme est alors dans quelques chants révolutionnaires, comme *le Chant du départ* de M.-J. Chénier, mis en musique par Méhul (1794), et surtout *la Marseillaise*, de **Rouget de Lisle** (1792). « Si jamais, dit E. Lintilhac, le phénomène de l'inspiration poétique a été palpable, et si la légende de Tyrtée enflammant les âmes mâles s'est réalisée, ce fut bien dans cette nuit du 25 au 26 avril 1792, où un officier français trouva dans l'émoi de son cœur de soldat et de patriote ce sublime cri d'alarme, au rythme irrésistible, et ces rudes paroles qu'on n'analyse pas, mais qui, à plus de deux mille ans de distance, rappellent aux lettrés le chant de guerre des compagnons d'Eschyle à Salamine : les deux textes sont même d'une ressemblance qui étonnerait, si les deux crises et leurs héros étaient moins semblables (2). »

II. — Sous le Consulat et l'Empire (1800-1814).

1° **La tragédie**. — Sous l'Empire, le répertoire tragique est en faveur ; Napoléon aime la tragédie, et de grands acteurs, comme Talma, Mlle Duchesnois, Mlle Georges, donnent de l'éclat aux moindres reprises. On joue Corneille, Racine, Voltaire, Crébillon, et une quantité de pièces du dix-huitième siècle qui nous paraissent aujourd'hui insupportables ; mais nous avons passé par le romantisme ! — Il est vrai que ce répertoire est surveillé et

(1) Sur toutes ces pièces, voir *le Théâtre de la Révolution*, par H. Welschinger, Charavay, 1881.

(2) E. Lintilhac, *Précis historique et critique de la littérature française*, t. II, p. 318 (*André*).

corrigé par la censure, qui en fait disparaître, au gré du maître et des circonstances, toutes les allusions fâcheuses (1).

Parmi les nouveautés, *Hector*, de **Luce de Lancival** (1809), passa pour un chef-d'œuvre. Professeur de rhétorique au Lycée Louis-le-Grand, Luce rima assez mollement quelques scènes de l'*Iliade* ; il reçut une pension de 6.000 francs et la croix de la Légion d'honneur.

Brifaut avait écrit un *Don Sanche*; mais on était en pleine guerre d'Espagne. Brifaut fut invité à transporter dans l'antiquité le sujet de sa pièce. Il en fit *Ninus II* (1813).

Jouy, qui avait été officier aux Indes, donne un *Tippo-Saïb* (1813), où l'on chercherait vainement un peu de couleur locale; il n'y en a pas plus que dans *la Veuve du Malabar*, de Lemierre.

Le plus grand succès tragique, d'ailleurs mérité, fut pour *les Templiers*, de **Raynouard** (1805) ; mais ce succès ne se retrouva pas pour *les États de Blois*, en 1810. Du moins Raynouard, en cela d'ailleurs disciple de Voltaire et de De Belloy, avait-il cherché des sujets dans l'histoire nationale. D'ailleurs, il n'était pas le seul ; et les romantiques n'ont pas le mérite de l'innovation quand ils puisent dans l'histoire moderne ; ils affranchissent seulement la tragédie historique du joug trop étroit des unités : là, comme nous le ferons mieux ressortir ailleurs, sera leur originalité (2).

2° **La comédie.** — Quoique fort surveillée par la censure, la comédie continue à témoigner, sous l'Empire, d'une certaine vitalité.

Picard (1769-1828) avait débuté, sous la Révolution, par des pièces de circonstance. En 1801, il donna une remarquable satire de l'agiotage dans *Duhautcours*; et, la même année, celle de ses pièces qui est restée le plus célèbre, *la Petite Ville*. Jusqu'alors, il était acteur au théâtre Louvois.

(1) Cf. H. Welschinger, *la Censure sous le premier Empire*, 1882.
(2) Raynouard (1761-1836) est surtout resté célèbre comme initiateur des études de linguistique et de littérature romanes.

Il en devient alors le directeur, et il continue à produire un grand nombre de comédies, dont les meilleures sont : *les Marionnettes* (1806), *les Ricochets* (1807), *les Capitulations de conscience* (1809), etc. Il devait en donner encore sous la Restauration ; ses plus grands succès furent alors *les Deux Philibert* (1816) et *les Trois Quartiers* (1827). — Picard est un auteur dramatique d'un très réel talent. Il sait construire une intrigue et subordonner les caractères les uns aux autres (cf. *les Ricochets*) ; et, surtout, il observe avec une justesse malicieuse les petits travers du jour. S'il avait pu suivre la veine de *Duhautcours*, au lieu d'être obligé de se rabattre sur des sujets mesquins, par crainte de la censure, il serait le Dancourt de son temps.

Alex. Duval (1767-1842) est le véritable prédécesseur de Scribe et de Dumas père, par l'aisance et l'ingéniosité de ses intrigues, et surtout parce qu'il crée en France le genre de la *comédie historique*, tel que l'ont compris l'auteur des *Demoiselles de Saint-Cyr* et celui du *Verre d'eau*. Il donna, en 1802, *Édouard en Écosse*, qui fut interdit à la seconde représentation, à cause des allusions ; puis, *le Menuisier de Livonie* (1805) sur Pierre le Grand, *la Jeunesse de Henri V* (1806), *le Faux Stanislas* (1809), etc. Le public s'habitua à voir les grands hommes mis à la scène et se plut à la reconstitution encore bien imparfaite d'un milieu historique. Duval s'est également essayé dans la comédie de mœurs (*le Chevalier d'industrie*, 1809), mais il y reste inférieur à Picard.

Étienne (1778-1845). — Étienne, qui fut sous l'Empire *censeur des journaux*, et qui, devenu député *libéral* sous la Restauration, fit beaucoup de bruit en faveur de la liberté de la presse, se distingua d'abord par de petites pièces, où les travers nouveaux d'une société de parvenus étaient spirituellement observés et décrits : *le Pacha de Suresne* (1802), *la Petite École des Pères* (1803), etc. En 1810, il fit représenter une grande comédie en cinq actes et en vers, *les Deux Gendres*, dont le succès lui valut un fauteuil à l'Académie française. Mais on l'accusa d'avoir copié une pièce écrite au dix-septième siècle par un jésuite et intitulée *Conaxa*. Il en résulta une querelle,

que le désœuvrement des critiques et du public exagéra. En somme, Etienne avait usé du droit de tout écrivain en reprenant un sujet ancien, celui du père de famille qui se dépouille pour ses enfants, est victime de leur ingratitude, et invente un stratagème pour rentrer en possession de sa fortune. Son tort fut de prétendre d'abord qu'il ignorait la pièce du dix-septième siècle, et surtout de faire une comédie assez médiocre.

Étienne fut un pamphlétaire mordant et spirituel dans ses articles au *Constitutionnel* et dans ses *Lettres sur Paris*, publiées par *la Minerve*.

3° Il faut noter, enfin, le succès du **mélodrame** sous le Consulat et l'Empire. C'était la tragédie populaire, à sujet historique ou romanesque, non bridée par les règles, et admettant jusqu'à l'incohérence le mélange des genres. GUILBERT DE PIXÉRÉCOURT (1773-1844) obtint des triomphes avec *Victor ou l'Enfant de la forêt* (1798), *Cœlina ou l'Enfant du mystère* (1801), *les Ruines de Babylone* (1818), etc. Il fut d'une prodigieuse fécondité d'invention et ouvrit la voie au drame romantique. On l'avait surnommé le *Corneille des Boulevards*. — A côté de lui, CAIGNIEZ (1762-1842), le *Racine des Boulevards*, fit *le Jugement de Salomon* (1802), *les Enfants du bûcheron* (1809), *la Pie voleuse* (1815), etc.

4° **La poésie épique** fleurit sous l'Empire. Peut-être croirait-on que les poètes se sont inspirés des grands faits politiques et militaires de la veille ou du jour ? Hélas ! LUCE DE LANCIVAL écrit *Achille à Scyros* ; BAOUR-LORMIAN, *l'Atlandide* ; CREUZÉ DE LESSER, *les Chevaliers de la Table Ronde*, etc., etc.

5° **La poésie lyrique.** — Il y a sous l'Empire quelques élégiaques à signaler, ne fût-ce que pour établir la filiation entre André Chénier et les romantiques.

Fontanes (1757-1829), meilleur critique que poète, écrivit des pièces assez laborieuses, mais d'un goût pur, d'un sentiment parfois profond, comme *la Chartreuse de Paris*, *les Tombeaux de Saint-Denis*, *les Stances à Chateaubriand sur les Martyrs*, *le Jour des morts*, etc.

Chênedollé (1769-1833) fit un poème sur *le Génie de l'homme*, mais surtout des *Études poétiques* (1820), où se trouvent quelques pièces *lamartiniennes.*

Millevoye (1782-1816) est resté célèbre par *la Chute des feuilles* et *le Poète mourant.*

6° **La poésie descriptive** sévit de toutes parts pendant cette période anti-poétique. — Le maître du chœur est **Delille** (1738-1813). Professeur de l'Université, bon latiniste, il acquit la plus grande célébrité par sa traduction des *Géorgiques* de Virgile (1769), qui lui valut la chaire de poésie latine au Collège de France, et l'Académie française. En 1782, il publia *les Jardins* ; puis, *l'Homme des champs* (1800), *l'Imagination* (1806), *les Trois Règnes de la nature* (1809), *la Conversation* (1812). Nul auteur ne fut plus « à la mode ». On se l'arrachait, dans les salons, pour lui entendre lire ses vers ; et quand il mourut, en 1813, on lui fit des funérailles que seules devaient égaler plus tard celles de Victor Hugo. — A vrai dire, Delille n'est pas tout à fait méprisable. Il écrit en vers avec une aisance souvent précise, et ses périphrases sont *amusantes* quand on y cherche ce qu'il a voulu y mettre, de l'esprit. Ce n'est pas un poète ; mais c'est un très habile versificateur.

7° **Le roman.** — Les grands romans de l'époque sont *Atala* (1801), *René* (1804), *Delphine* (1802), *Corinne* (1807), *Adolphe* (1806). A côté de ces chefs-d'œuvre, inutile de retenir les innombrables productions de Mme Cottin, de Mme de Genlis, de Mme de Krudner, de Mme de Souza, etc.

8° **L'histoire.** — Il faut citer les noms de : Daunou (1861-1840), archiviste de l'Empire à partir de 1807, professeur au Collège de France, qui travailla en véritable savant à continuer *les Historiens de la France*, de Dom Bouquet, et l'*Histoire littéraire* des Bénédictins ; — Lacretelle le jeune (1766-1855), qui donna le premier, en 1806, un *Précis de la Révolution française ;* — Sismondi (1773-1842), auteur de l'*Histoire des républiques italiennes* et de l'*Histoire des Français*, écrites sous l'Empire, publiées sous la Restauration et sous Louis-Philippe.

9° **La critique.** — Suard (1733-1817) représente la critique du dix-huitième siècle ; il avait travaillé à l'*Encyclo-*

pédie ; il dirige jusqu'en 1810 ***le Publiciste***. Sa manière est élégante et froide, mais il ne manque ni d'intelligence ni de finesse. — Nous retrouvons **La Harpe** († 1804), qui de 1793 à 1803 fait encore ses cours publics au Lycée Marbeuf, faubourg Saint-Honoré. — **Joubert** (1754-1821) ne publie rien, mais, par sa conversation et par ses conseils, il a une influence sur la littérature de son temps. Ses *Pensées* et sa *Correspondance* ont paru en 1842.

Dans les journaux apparaissent les critiques les plus originaux : au *Journal des Débats*, fondé en 1789 : Hoffmann, fin et piquant ; Dussault, solide et lourd ; de Féletz, délicat et ironique ; Boissonade, helléniste très érudit et très spirituel ; et surtout **Geoffroy** (1773-1814), qui occupa pendant quatorze ans le *feuilleton*, et qui fit passer sous sa férule toute la production dramatique de l'Empire, qu'il jugea avec la plus grande sévérité. Son mérite essentiel consiste à avoir renouvelé la critique du *répertoire*. Il a laissé sur Corneille, Racine, Molière d'excellents articles, dont certains fragments seront toujours cités pour leur bon sens et leur fermeté ; il a contribué à discréditer la tragédie de Voltaire et de ses disciples, et à désencombrer la scène des ouvrages pseudo-classiques.

BIBLIOGRAPHIE

H. Welschinger, *le Théâtre de la Révolution*, Charavay, 1881.

L. Moland, *Théâtre révolutionnaire*, Garnier.

G. Merlet, *Tableau de la littérature française sous l'Empire*, Hachette, 3 vol., 1878-1883.

Pellissier, *le Mouvement littéraire au dix-neuvième siècle*, Hachette, 1893.

L. Bertrand, *la Fin du classicisme*, Hachette, 1897.

Ch.-M. des Granges, *Geoffroy et la Critique dramatique*, Hachette, 1897.

A. Guillois, *la Marquise de Condorcet*, 1897.

F. Picavet, *les Idéologues*, 1891.

CHAPITRE III

LES INITIATEURS DE LA NOUVELLE RENAISSANCE

CHATEAUBRIAND. — MADAME DE STAEL

Sommaire : 1° *Chateaubriand* (1768-1848), après une enfance rêveuse à Combourg, fait un voyage en Amérique, s'exile à Londres; rentre en France en 1800, publie *Atala, le Génie du Christianisme* (1801-1802); visite l'Italie, la Grèce, l'Orient; publie *les Martyrs* (1809). Il entre dans la politique sous la Restauration; est ministre et ambassadeur; se retire après 1830. — Son caractère est ombrageux et fier; il a vu et senti par lui-même ce qu'il a décrit et analysé.

2° *Il restaure la cathédrale gothique*, en ce qu'il rend aux Français le sens religieux, et le goût du moyen âge; — il *rouvre la grande nature fermée* : ses descriptions sont *subjectives*; — il *invente la mélancolie moderne* : son *René* incarne le *mal du siècle*; — il *renouvelle la critique*, en substituant le sens historique et esthétique au *dogmatisme* des classiques. — Écrivain, il est oratoire et poétique. Dans tous les genres, il est le maître du dix-neuvième siècle.

3° *Mme de Staël* (1766-1817), fille de Necker, est persécutée sous l'Empire, et obligée de s'exiler à Coppet; elle voyage en Italie et en Allemagne. — Elle publie *la Littérature* (1800), où elle développe les rapports des lettres et de la société, et initie la France à Shakespeare; des romans, *Delphine* (1802), *Corinne* (1807); et surtout *l'Allemagne* (1811), ouvrage par lequel elle nous fait connaître, d'une façon personnelle et vivante, les grands écrivains et philosophes d'outre-Rhin. Son style, causerie animée, est celui d'un publiciste.

I. — Chateaubriand.

Vie. Années d'enfance et de jeunesse (1768-1786). — La famille illustre des Chateaubriand était, vers la fin du dix-huitième siècle, bien déchue de son ancienne splen-

deur. René de Chateaubriand, père de l'écrivain, homme d'une singulière et farouche énergie, alla chercher fortune aux îles, puis s'établit comme armateur à Saint-Malo; il s'était juré à lui-même de relever sa maison, et tint parole. Marié en 1753 à Apolline de Bédée, il eut dix enfants ; les quatre premiers moururent en bas âge ; des six suivants, trois sont restés célèbres : Julie, devenue Mme de Farcy; Lucile, Mme de Caud; et le dixième, le plus chétif, que sa mère, fatiguée, laissa aux soins d'une vieille servante, François-René.

François-René de Chateaubriand était né à Saint-Malo, le 4 septembre 1768. Il passa ses premières années à vagabonder sur le port; puis on le mit au collège de Dol, de là au collège de Rennes, où il fut un écolier très intelligent et très indépendant. Bien doué pour les mathématiques, il alla d'abord à Brest pour passer son examen d'aspirant de marine; mais il se crut la vocation ecclésiastique, et s'enferma pendant quelques mois au collège de Dinan. Il resta ensuite deux ans dans la solitude du château de Combourg, avec son père, sa mère et Lucile. Chateaubriand nous a dit lui-même, dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, de quels songes, de quelles hallucinations, ces deux années furent pleines. Lucile, délaissée comme lui, était la compagne de ses rêves ; elle avait une sensibilité romanesque et maladive, dont Chateaubriand s'est souvenu quand il a peint Amélie et Velléda. L'humeur voyageuse de son père avait aussi passé dans son âme, et il souhaitait déjà de s'embarquer pour des pays inconnus, quand il changea d'avis, et accepta un brevet de sous-lieutenant au régiment de Navarre : il rejoignit son poste, à Cambrai, dans les premiers mois de 1786. En septembre de la même année, la mort de son père le rappelait à Combourg.

Séjour à Paris (1786-1791). — Au lieu de retourner à Cambrai, il vint à Paris, où il obtint le brevet de capitaine de cavalerie, et où, par son frère, le comte de Chateaubriand et sa sœur Julie, Mme de Farcy, il fut présenté à la cour. Le « grand monde » lui déplut. En revanche, il se sentait attiré par la société littéraire. Il connut le poète Écouchard-Lebrun (*alias* Lebrun-Pindare, l'auteur empha-

tique de l'ode sur le vaisseau *le Vengeur*); le « moraliste » Chamfort, un des hommes le plus spirituellement méchants de cette époque; Parny, élégiaque voluptueux qui annonçait Lamartine; Ginguené, critique dont il devait éprouver le lourd dogmatisme à propos d'*Atala* et du *Génie*; La Harpe, alors dans tout l'éclat de son succès de conférencier mondain; Flins, type du *bohème de lettres*; et par lui, Fontanes, qui plus tard le fit rentrer en France et l'encouragea à publier son chef-d'œuvre. En 1790, Chateaubriand se trouva tout heureux de faire paraître, à l'*Almanach des Muses*, une pièce de vers dans le goût le plus fade du dix-huitième siècle. Que fût-il devenu, en continuant à fréquenter les salons et les cafés littéraires de Paris? un écrivain aussi médiocre que *distingué*. Mais cette société, ébranlée et dispersée par les premiers événements de la Révolution, n'exerça sur lui qu'une influence assez courte.

Voyage en Amérique (1791-1792). — En causant avec M. de Malesherbes, ses rêves de voyage le hantèrent de nouveau. Il résolut de partir, pour découvrir un passage au nord de l'Amérique, et il s'embarqua, à Saint-Malo, le 8 avril 1791; il devait être de retour le 2 janvier 1792.

Ce voyage en Amérique, Chateaubriand l'a raconté et exploité dans ses œuvres, de toutes les façons et sous toutes les formes. Après les impressions de Combourg, celles-là furent les plus fortes et les plus décisives. Et, pourtant, il n'a pas accompli tout l'itinéraire qu'il prétend avoir parcouru. M. J. Bédier (1) a prouvé que Chateaubriand, qui se vante d'avoir été jusque dans la Louisiane, n'a point dépassé la région des Grands Lacs, et que, pour décrire les pays qu'il n'a point vus, il s'est servi, sans scrupules, de relations françaises et anglaises, celles du P. Charlevoix et de Bartram. Quoi qu'il en soit, il rapportait d'Amérique des sensations et des couleurs dont il enrichit, pour un siècle entier, notre littérature.

Il revint brusquement, à la nouvelle de l'arrestation du roi à Varennes; se maria au passage avec Mlle Céleste

(1) JOSEPH BÉDIER, *Études critiques*. Paris, Colin, 1903 (p. 125 : *Chateaubriand en Amérique : vérité et fiction*).

Buisson de la Vigne, qui fut une femme d'esprit charmant et de cœur stoïque; et il rejoignit en toute hâte l'armée des émigrés.

L'exil à Londres (1793-1800). — Blessé au siège de Thionville, il se réfugie à Bruxelles, de là à Jersey, puis à Londres, où il fait, pour vivre, des *besognes* de librairie. Encore est-il sur le point de mourir de faim dans cette ville, où, vingt-cinq ans plus tard, il devait revenir comme ambassadeur de France. C'est pendant son séjour à Londres qu'il publie son premier ouvrage, *l'Essai sur les Révolutions*, livre tout imprégné de pessimisme anti-chrétien, et qui n'annonçait guère le prochain apologiste de la religion (1797). A la même époque, il entassait dans une vaste composition des souvenirs de son voyage d'Amérique; de cette mine, il allait tirer bientôt *Atala*, *René*, et beaucoup plus tard le livre intitulé *les Natchez*, qui est fait « avec des restes ». Il était encore à Londres, en 1799, quand il reçut une lettre de sa sœur Julie, lui annonçant la mort de sa mère; au moment où cette lettre parvint à Chateaubriand, Julie elle-même était morte. Le dernier vœu de Mme de Chateaubriand avait été que son fils revînt à la religion de son enfance. La grâce le toucha. « Je n'ai point cédé, j'en conviens, dit-il, à de grandes lumières surnaturelles; ma conviction est sortie du cœur : j'ai pleuré et j'ai cru. » Dès lors, il conçoit le plan de son *Génie du christianisme*.

Sous le Consulat et l'Empire (1800-1814). — Fontanes avait obtenu de Bonaparte que Chateaubriand fût rayé de la liste des émigrés; et celui-ci rentre en France le 8 mai 1800. Il fréquente alors le salon de Mme de Beaumont; publie, en 1801, *Atala*, fragment détaché de son prochain ouvrage, — et le 14 avril 1802, quatre jours avant la proclamation du Concordat, *le Génie du Christianisme*. Bonaparte, désireux de s'attacher un homme qui servait si bien ses desseins de *restauration* sociale, nomma Chateaubriand secrétaire d'ambassade à Rome (1803), puis ministre plénipotentiaire dans le Valais (1804). Mais l'exécution du duc d'Enghien vint créer entre le Premier Consul et lui un irrémédiable *malentendu*. Chateaubriand donna sa démission,

et, pour étudier les paysages et les ruines du pays où il voulait placer l'action des *Martyrs*, il entreprit un long voyage, dont nous avons le récit détaillé dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. — Il passe par Venise et Trieste, visite la Grèce, Constantinople, la Palestine, revient par Tunis, Carthage et l'Espagne. Ce voyage dure près d'un an (juillet 1806 à juin 1807). A son retour, il achète, près d'Aulnay, une maison de campagne, la Vallée-aux-Loups, où il s'établit pour terminer *les Martyrs*, qui paraissent en 1809. *L'Itinéraire* est publié en 1811. Cependant, Chateaubriand fait une opposition de plus en plus vive à l'Empire. Il écrit dans *le Mercure* un article aux allusions menaçantes ; reçu à l'Académie française, pour y succéder à M. J. Chénier, il compose un discours que le pouvoir impérial ne l'autorise pas à prononcer.

Sous la Restauration (1814-1830). — A la chute de Napoléon, il publie un pamphlet : *De Buonaparte et des Bourbons* (1814), qui « vaut une armée à Louis XVIII » ; mais, nommé pair de France, il entre dans l'opposition, et il écrit (1816) *la Monarchie selon la charte*, qui lui attire les persécutions du ministère Decazes. Après la mort du duc de Berry (1820), Chateaubriand est nommé ambassadeur à Berlin; en 1822, ambassadeur à Londres; la même année, il représente la France au Congrès de Vérone, et devient ministre des Affaires étrangères dans le cabinet Villèle. Malgré le succès de l'expédition d'Espagne, sa situation se gâte, car il n'est aimé ni du roi, ni de Villèle, et, le 6 juin 1824, il est « relevé de ses fonctions ». Profondément blessé, Chateaubriand se rejette dans l'opposition ; mène, au *Journal des Débats*, une violente campagne contre Villèle, et contribue à le renverser. Sous le ministère Martignac, il reçoit (janvier 1828) l'ambassade de Rome. Mais la chute de Charles X le rend pour toujours à la vie privée.

Dernières années (1830-1848). — En 1826, Chateaubriand avait publié l'édition complète de ses œuvres; en 1834, son *Voyage en Amérique*. Il donne encore, en 1831, ses *Études historiques*, en 1836, l'*Essai sur la Littérature anglaise*, et, en 1844, la *Vie de Rancé*. Puis il s'attache tout entier à ses *Mémoires d'outre-tombe*, commencés dès 1811, à la Vallée-aux-Loups, et sans cesse retouchés jusqu'en 1846.

Il fréquente alors de préférence le salon de Mme Récamier, à l'Abbaye-aux-Bois, où il exerce une sorte de royauté. Devenu fort pauvre, il avait « hypothéqué sa tombe », en vendant à une société d'actionnaires, pour ne les faire paraître qu'après sa mort, ses *Mémoires d'outre-tombe*; Émile de Girardin en commença la publication, dans *la Presse*, dès février 1848. C'est le 4 juillet de cette même année que mourut Chateaubriand, à Paris, dans une maison de la rue du Bac qui porte aujourd'hui le nº 120. Il avait demandé à être enterré en face de Saint-Malo, sa ville natale, dans l'île du Grand-Bé, sépulture grandiose et qui convient à son génie.

Caractère. — Chateaubriand s'est peint lui-même dans ses œuvres, tantôt indirectement (*Atala*, *René*, les *Natchez*), tantôt directement (*Mémoires d'outre-tombe*). Son caractère offre un singulier mélange de dédaigneuse froideur et d'enthousiasme lyrique. « Je manque d'ouverture de cœur, dit-il; mon âme tend incessamment à se fermer... Aventureux et ordonné, passionné et méthodique, il n'y a jamais eu d'être à la fois plus chimérique et plus positif que moi, de plus ardent et de plus glacé. » Il fait dire à René : « Je m'ennuie de la vie, l'ennui m'a toujours dévoré. » Il dit lui-même : « J'ai bâillé ma vie, j'ai porté mon cœur en écharpe. » Sa vie a été sans cesse mêlée aux plus grands événements du siècle, et ses ouvrages sont sortis de la réalité tout autant que du rêve. Il dit : « C'est dans les bois que j'ai chanté les bois, sur les vaisseaux que j'ai peint l'océan, dans les camps que j'ai parlé des armes, dans l'exil que j'ai appris l'exil, dans les cours, dans les affaires, dans les assemblées, que j'ai étudié les princes, la politique et les lois. »

L'œuvre de Chateaubriand. — Nous ne pouvons analyser dans le détail tous les ouvrages de Chateaubriand; mais nous croyons devoir les signaler tous, chacun à leur date, en nous réservant d'insister seulement sur les principaux :

L'Essai sur les révolutions (1797). — Le jeune émigré se proposait, dans ce singulier ouvrage, de rechercher les rapports entre les révolutions anciennes et la Révolution française. De son vaste plan, il ne publia que deux livres, le premier consacré

aux révolutions républicaines de la Grèce, le second à Philippe et Alexandre. On s'aperçoit, aux jugements qui courent les *manuels* et la plupart des articles consacrés à Chateaubriand, que personne ne lit plus l'*Essai*. Rien cependant n'est plus curieux en soi que ce fatras, où les comparaisons les plus inattendues, et parfois les plus justes, nous prouvent comment un homme du dix-huitième siècle pouvait juger, avant l'Empire, les événements de la veille et du jour, et prédire ceux du lendemain. Mais les chapitres vraiment indispensables à lire, pour qui veut connaître tout Chateaubriand, sont ceux que l'auteur consacre, à la fin de la deuxième partie, aux *objections contre le christianisme* (surtout du chap. XXXIX au chap. LV). Il est faux de dire que Chateaubriand, dans l'*Essai*, se montre disciple des encyclopédistes; il les a, pour ainsi dire, en abomination; et il leur reproche d'avoir tout détruit, sans avoir rien remplacé. Pour lui, il croit sans doute à la décadence et à la prochaine disparition du christianisme; mais cette constatation le plonge dans l'angoisse; et il intitule son dernier chapitre : *Quelle sera la religion qui remplacera le christianisme?* A cette question, qu'il laisse pour le moment sans réponse Chateaubriand devait donner prochainement une solution.

Atala (1801). — Simple épisode destiné à *illustrer* le chapitre du *Génie* intitulé : « Harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain », *Atala* fut publié séparément et d'avance, en mai 1801. « Comme la colombe de l'arche », elle allait reconnaître le pays; elle en rapporta un rameau de laurier. Dans la préface de la première édition, Chateaubriand nous explique dans quelles conditions il donne cet ouvrage, qu'il détache des *Natchez*, vaste composition dont il a laissé le manuscrit à Londres. — *Atala* s'ouvre par un *Prologue*. Après une description des bords du Meschacebé, l'auteur introduit le vieux Chactas, sauvage de la tribu des Natchez, qui a visité la France et qui connaît la cour de Louis XIV. Chactas raconte au Français René, une nuit, à la clarté de la lune, assis avec lui sur la poupe d'une pirogue, les aventures de sa jeunesse. — Le *récit* commence, et se subdivise en quatre parties : *les chasseurs*, *les laboureurs*, *le drame*, *les funérailles*. Chactas, après une défaite de sa tribu par les Muscogulges, s'est enfui à Saint-Augustin, chez l'Espagnol Lopez. Mais il veut, un jour, revoir son pays natal, et il est pris par ses anciens ennemis, qui le condamnent à être brûlé. Cependant, une jeune fille chrétienne de la tribu, Atala, aime Chactas. Elle vient couper ses liens, et s'enfuit avec lui à travers la forêt. Chactas et Atala marchent au nord pendant près d'un mois. Ils rencontrent enfin un missionnaire, le P. Aubry, dans la grotte

duquel ils se réfugient pour échapper à une affreuse tempête. Chactas demande au P. Aubry de l'instruire dans la religion d'Atala, et de bénir leur mariage. Mais la jeune fille, que sa mère mourante avait consacrée à Dieu, ne voulant pas rompre son vœu, et désespérée par son amour, s'empoisonne. Elle meurt. Chactas et le P. Aubry l'ensevelissent. *Épilogue.* — Cette « nouvelle » eut un succès prodigieux, qu'on peut mesurer soit aux éloges, soit aux sévérités et aux railleries de la critique contemporaine (1).

Le Génie du christianisme (1802). — Nous avons indiqué plus haut les circonstances dans lesquelles parut *le Génie du Christianisme* (2). Voici l'analyse sommaire de cet ouvrage, qui comprend dans son ensemble *quatre parties*, divisées chacune en *six livres : — Première partie : Dogmes et Doctrine.* Chateaubriand y examine le *fond* même du christianisme : mystères, sacrements, Écriture sainte, existence de Dieu, immortalité de l'âme. Cette partie théologique n'est ni la plus originale, ni la plus durable du *Génie.* Mais n'oublions pas quelle était, à l'égard du public qu'il voulait toucher, la position de Chateaubriand, et lisons, pour nous en convaincre, à la fois son premier chapitre, qui sert d'*Introduction*, et la préface écrite en 1828. Comme il s'agissait, avant tout, de réagir contre l'esprit encyclopédique et voltairien qui avait jeté le *ridicule* sur la religion, la déclarait absurde, antinaturelle, antipoétique, c'est toujours à en expliquer la beauté et la convenance *humaines* que s'applique Chateaubriand. Les théologiens avaient leur méthode ; mais cette méthode ne convenait pas à une société sortie du dix-huitième siècle et de la Révolution... « Ils établissaient sans doute fort solidement, dit Chateaubriand, les vérités de la foi ; mais cette manière d'argumenter, bonne au dix-septième siècle, lorsque le fond n'était point contesté, ne valait plus rien de nos jours. Il fallait prendre la route contraire : passer de l'effet à la cause, *ne pas prouver que le christianisme est excellent parce qu'il vient de Dieu, mais qu'il vient de Dieu parce qu'il est excellent* (3). » Appliquée aux dogmes, cette « apologétique » ne pouvait qu'être faible ; elle devient au contraire efficace, quand

(1) La quatrième édition du *Génie du Christianisme*, publiée à Lyon, chez Ballanche, 1804, consacre son 9e et dernier tome aux différents articles parus pour et contre l'ouvrage. On y trouvera (p. 1 à 87) la critique d'*Atala* ; p. 91 à 260, celle du *Génie.*

(2) Dans ce titre fameux, le mot *Génie* signifie : nature essentielle (latin : *ingenium*). L'ouvrage aurait pu s'intituler : *De l'Espri tdu christianisme.*

(3) *Génie du Christianisme*, première partie, chap. I.

elle arrive aux manifestations *extérieures* du christianisme. — *Deuxième partie : Poétique du christianisme.* Chateaubriand examine successivement les *épopées chrétiennes* (Dante, le Tasse, Milton, Voltaire), les *caractères* dans la tragédie et dans l'épopée (Racine, Voltaire, le Tasse), les *passions* (Didon, Phèdre, Julie). Ici il intercale (liv. IV) l'épisode de *René*, autre fragment des *Natchez* : René, exilé chez les Natchez, raconte au vieux Chactas et au P. Souël, missionnaire, les aventures qui l'ont poussé à quitter son pays. Cet épisode est un *exemple* qui vient à la suite du chapitre intitulé : *Du Vague dans les passions* : René est la plus célèbre et significative incarnation de la mélancolie romantique. Nous y reviendrons. Enfin, Chateaubriand aborde, dans les livres V et VI de cette deuxième partie, la question du *merveilleux chrétien* : il soutient, contre Boileau et contre les pseudo-classiques de son temps, que le christianisme est, encore sur ce point, supérieur au paganisme. — La *troisième partie* est intitulée : *Beaux-arts et Littérature*, et n'est qu'un prolongement de la précédente. L'auteur y examine les caractères et les beautés propres de l'art chrétien. Au livre Ier, chapitre VIII, le célèbre passage sur les *églises gothiques*. Viennent ensuite : la *philosophie*, l'*histoire*, l'*éloquence*. Au livre V, *les Harmonies de la religion chrétienne, avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain*; et, comme *exemple*, au livre VI, *Atala* (1). — *Quatrième partie* : *Culte*. Étude des manifestations extérieures de la religion (églises, ornements, chants, prières, cloches, etc.), le clergé, les missions, les ordres de chevalerie. Le livre VI est une réplique directe à l'Encyclopédie et à l'*Essai sur les mœurs*, il est intitulé : *Services rendus à la société par le clergé et la religion chrétienne en général*, et comprend treize chapitres (hôpitaux, éducation, universités, agriculture, commerce, etc.). On comprend, à lire cette partie du livre, que Chateaubriand ait donné pour *épigraphe* à son *Génie* ces mots de Montesquieu : « Chose admirable ! La religion chrétienne, qui ne semble avoir d'objet que la félicité de l'autre vie, fait encore notre bonheur dans celle-ci. » (*Esprit des lois*, XXIV, 3.) Enfin, le dernier chapitre porte un titre qui résume tout l'esprit de l'ouvrage : *Quel serait aujourd'hui l'état de la société, si le christianisme n'eût point paru sur la terre ?*

Les Martyrs (1809). — Chateaubriand explique très bien dans sa *Préface* pourquoi et comment il a composé *les Martyrs* : il a voulu prouver par un exemple la supériorité du *merveilleux chrétien* sur le *merveilleux païen*. Afin de donner tout ensemble plus de force et plus de loyauté à cette thèse, il oppose l'une

(1) Nous revenons plus loin sur la *poétique* de Chateaubriand.

à l'autre les deux religions, en s'efforçant d'employer tour à tour les ressources des deux *merveilleux*. Il dit encore, dans cette *Préface* : « J'ai commencé *les Martyrs* à Rome, dès l'année 1802, quelques mois après la publication du *Génie du christianisme*. Depuis cette époque, je n'ai pas cessé d'y travailler. Les dépouillements que j'ai faits des divers auteurs sont si considérables, que pour les seuls livres des Francs et des Gaulois [liv. VI, VII, IX et X] j'ai rassemblé les matériaux de deux gros volumes... Enfin, non content de toutes ces études... je me suis embarqué, et j'ai été voir les sites que je voulais peindre. Quand mon ouvrage n'aurait d'ailleurs aucun autre mérite, il aurait du moins l'intérêt d'un voyage fait aux lieux les plus fameux de l'histoire. » — Ainsi, il y a trois choses à considérer séparément dans *les Martyrs* : un *roman*, une *thèse littéraire*, des *descriptions*. — Le roman est construit pour la thèse; il s'agit de mettre en opposition aussi suivie que possible les deux religions, chrétienne et païenne. L'action se passe vers la fin du troisième siècle, au moment de la persécution de Dioclétien. Cymodocée, jeune païenne, fille de Démodocus qui est le dernier des Homérides et prêtre du temple d'Homère en Messénie, s'est égarée dans un bois. Elle rencontre Eudore, endormi auprès d'une source. Eudore, jeune chrétien, fils de Lasthénès, reconduit la jeune fille chez Démodocus (liv. I). Pour remercier Eudore et sa famille, Démodocus et Cymodocée se rendent à la demeure de Lasthénès, qu'ils trouvent occupé avec ses fils et ses serviteurs aux travaux de la moisson (liv. II). Le livre III nous transporte au ciel, où Dieu déclare qu'il choisit Eudore et Cymodocée comme victimes : leur sang sauvera les autres chrétiens. Sur la demande de ses hôtes, Eudore entreprend de raconter sa vie passée et ses exploits. (Ce récit s'étend du livre IV au livre XI ; nous avons ici un plan analogue à celui de l'*Odyssée* ou de l'*Énéide*.) Eudore, à l'âge de seize ans, a été envoyé comme otage à Rome ; il y oublie quelque temps sa religion. Il fait campagne avec l'armée romaine sur les bords du Rhin, prend part à la bataille contre les Francs (liv. VI), est blessé, devient esclave de Pharamond, retourne à la cour de Constance, à Rome, et est nommé commandant de l'Armorique. Épisode de Velléda (liv. IX et X). — Cependant le récit a été interrompu au livre VIII, pour un nouvel *intermède de merveilleux*, qui, cette fois, a pour théâtre les Enfers. — Eudore raconte enfin sa pénitence publique, son voyage en Égypte, et son retour auprès de son père (liv. XI). — Le récit d'Eudore a vivement touché Cymodocée, qui déclare à son père qu'elle veut se faire chrétienne et épouser le fils de Lasthénès. Démodocus y consent, pour soustraire sa fille aux poursuites de Hiéroclès,

gouverneur d'Achaïe. Eudore part pour Rome, tandis que Cymodocée va se mettre, à Jérusalem, sous la protection d'Hélène, mère de Constantin (liv. XIV). A Rome, nous suivons tous les préparatifs de la persécution ; l'Enfer manifeste sa joie (liv. XVIII). Cymodocée, qui a été baptisée à Jérusalem, rejoint Eudore à Rome. Nouveaux passages de *merveilleux* sur le purgatoire, l'ange exterminateur, Satan (liv. XXI, XXII, XXIII). Cymodocée est délivrée ; mais elle court à l'amphithéâtre rejoindre Eudore, et elle meurt avec lui. A ce moment même, on entend dans les cieux une voix qui dit : *les dieux s'en vont.* Constantin est vainqueur et proclame la religion chrétienne religion de l'Empire (liv. XXIV). — Quant à la *thèse*, il est aisé de remarquer à quel point les *intermèdes de merveilleux* sont inutiles et faux. Les passages consacrés au ciel, à l'enfer, où Chateaubriand fait parler Dieu, la Vierge, les anges, Satan, interrompent l'action humaine sans l'expliquer. L'*histoire* et le *merveilleux* se nuisent l'un à l'autre. Plus le peintre de Rome, de Jérusalem, de la Grèce et de la Gaule, des catacombes, des forêts druidiques, des Francs, est un puissant évocateur du *passé réel*, plus l'imitateur de Dante et de Milton est coupable de n'avoir point senti qu'il fallait au merveilleux un cadre biblique ou allégorique. Lorsqu'on met en scène des personnages historiques au milieu de descriptions géographiques et archéologiques, le merveilleux ne peut être que *subjectif*; il doit sortir de l'âme des personnages et se projeter au dehors : Macbeth seul voit l'ombre de Banquo. Au premier livre des *Martyrs*, la rencontre de Cymodocée et d'Eudore est un chef-d'œuvre de justesse dans l'emploi de ce genre de merveilleux; de même on peut louer les scènes des catacombes et du cirque, et encore l'épisode de Velléda. Tout le reste — je ne parle que du merveilleux — est artificiel.

Itinéraire de Paris à Jérusalem (1811). — Avec les *croquis* dont il avait tiré les *tableaux* des *Martyrs*, Chateaubriand composa ce livre, un de ceux que ses contemporains accueillirent avec le plus de faveur, et qui ont aujourd'hui le moins perdu. La sûreté et la variété des descriptions, l'évocation puissante de l'antiquité grecque, la sensation colorée de l'Orient, le mélange vraiment unique de réalité objective et de poésie personnelle, tout donne à cet ouvrage un intérêt singulier. Entre les « grisailles » du *Jeune Anacharsis* et les « éblouissements » d'un Pierre Loti, l'*Itinéraire* reste un chef-d'œuvre du genre descriptif. En 1811, des raisons d'actualité venaient encore contribuer à son succès : la sympathie pour la Grèce esclave commençait à s'éveiller en Europe, et l'*Itinéraire* était la première manifestation du mouvement philhellénique en France.

Les Natchez (1826). — Chateaubriand avait composé à Londres, nous l'avons vu, un immense ouvrage de plus de 2000 pages, *les Natchez*, sorte « d'épopée de l'homme primitif », d'où il tira *Atala*, puis *René*. Le manuscrit des *Natchez*, perdu pendant quelques années, fut retrouvé et renvoyé à Chateaubriand, et celui-ci ne put résister à la tentation de le publier. — René, qui a quitté la France (voyez *René*), est venu demander l'hospitalité aux Natchez, sauvages de la Louisiane. Il y est protégé par Chactas, qui lui raconte sa jeunesse (voyez *Atala*), son séjour en France, etc. René épouse Céluta; mais sa fatale mélancolie le poursuit toujours. Il finit par quitter Céluta en lui laissant une lettre où le tourment dont il souffre est analysé avec autant de pénétration que d'éloquence. Pour cette lettre seule, et pour quelques descriptions admirables il faut pardonner à Chateaubriand ce qu'il y a de démodé dans *les Natchez*, les luttes des tribus sauvages racontées dans un style pseudo-épique.

Le Voyage en Amérique (1834). — Ici encore, nous avons un album de *croquis*, dont les tableaux d'*Atala*, de *René*, des *Natchez*, avaient été déjà tirés. Ce « journal », Chateaubriand l'a certainement retouché plus tard. Mais il conserve tout de même (on peut s'en fier au tact artistique de l'auteur) la fraîcheur et la poésie des premières impressions. Laissons ce qui a rapport aux mœurs et aux sentiments des sauvages, et même à la description des animaux (là Chateaubriand a trop emprunté à Charlevoix et à Bartram) ; attachons-nous seulement à l'âme de Chateaubriand vibrant au contact de cette nature nouvelle, océan, forêts, nuages, vents : c'est la préparation de la lyre et de la palette romantiques.

Les Aventures du dernier Abencérage (1826). — Composé probablement avant *les Martyrs*, ce petit ouvrage parut seulement, comme les *Natchez*, dans l'édition des *Œuvres complètes* de 1826. — Le dernier descendant de la tribu maure des Abencérages, Aben-Hamet, dont les ancêtres ont été massacrés à Grenade par Boabdil, revient d'Afrique pour revoir le pays de ses pères. A Grenade, il rencontre la fille du duc de Santa-Fé, Dona Blanca. Celle-ci répond à l'amour d'Aben-Hamet; elle ne veut plus épouser le comte de Lautrec; elle laisse son frère Don Carlos se battre avec l'Abencérage, auquel elle jure une éternelle fidélité. Mais Blanca descend des Bivar, qui ont persécuté et proscrit les ancêtres d'Aben-Hamet. Celui-ci l'apprend, quitte Blanca qu'il adore, et retourne au lieu de son exil. — Bien que le style de cette « nouvelle » puisse paraître aujourd'hui un peu démodé, il y règne une couleur orientale,

vibrante et chaude, une grâce fière et chevaleresque, une concision énergique, qui la préserveront toujours de l'oubli.

Les Études historiques (1831). — Dans la *préface*, Chateaubriand écrit : «... J'ai commencé ma carrière littéraire par un ouvrage où j'envisageais le christianisme sous les rapports poétiques et moraux; je la termine par un ouvrage où je considère la même religion sous ses rapports philosophiques et historiques... » Ces *Études* se composent de six *discours*, dont les quatre premiers exposent les transformations de l'Empire romain, de Jules César à Augustule; les deux derniers sont consacrés aux mœurs des chrétiens, des païens et des Barbares : ce sont les plus remarquables; on y retrouve l'auteur du livre VI des *Martyrs*.

Essai sur la littérature anglaise (1836). — Ce morceau de critique littéraire fut composé pour accompagner la traduction du *Paradis perdu* de Milton. Chateaubriand nous avertit dans sa préface qu'il s'est permis beaucoup de digressions; aussi a-t-il ajouté ce sous-titre :... *et considérations sur le génie des temps, des hommes et des révolutions*. Il y a bien un peu de précipitation dans la critique littéraire de Chateaubriand, mais aussi beaucoup d'intelligence, de sentiment du vrai et du beau; le passage relatif à Milton conserve aujourd'hui même tout son prix.

Vie de Rancé (1844). — Chateaubriand dédia cet ouvrage à l'abbé Seguin, prêtre de Saint-Sulpice, sur les conseils duquel il l'avait entrepris. — L'abbé de Rancé, contemporain de Bossuet, réformateur de la Trappe, offrait par le contraste même de son existence, dont une moitié s'était écoulée dans le monde le plus brillant et l'autre dans la solitude, une admirable matière. Chateaubriand en a tiré un exposé intéressant, mais monotone et froid.

Les Mémoires d'outre-tombe (écrits de 1811 à 1846, publiés à partir de février 1848 dans le journal *la Presse*.) Ce vaste ouvrage suffirait à lui seul pour faire connaître Chateaubriand. Presque toutes ses autres œuvres, d'*Atala* au *Dernier des Abencérages*, sont faites avec ses impressions et ses visions; dans les *Mémoires*, il nous en découvre, pour ainsi dire, les sources. Il raconte son enfance, ses voyages, sa vie politique; il peint des paysages et trace des portraits; et si l'on peut dire qu'il a trop cherché à poser devant la postérité, on ne saurait nier l'intérêt psychologique, historique, pittoresque, de cette autobiographie d'un genre unique dans notre littérature. Et même si l'on cherche à l'étranger, quel ouvrage trouvera-t-on qui contienne à la fois tant de poésie et tant de réalisme, tant de beauté plastique et tant d'idées — La publi-

cation des *Mémoires* fut froidement accueillie. On y vit surtout un monument d'orgueil et comme un autre mausolée plus grandiose encore que celui du Grand-Bé, que Chateaubriand se dressait à lui-même. Trop d'amours-propres étaient froissés, surtout dans le monde politique, pour qu'on pût juger impartialement ces pages où l'auteur ne ménageait personne, que lui. Aujourd'hui, les critiques les plus autorisés placent les *Mémoires* au premier rang de son œuvre, — surtout depuis que nous pouvons leur comparer les *Confidences* de Lamartine, le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* et le *Journal des Goncourt* !

Les Écrits politiques. — Bornons-nous à signaler : *De Buonaparte et des Bourbons* (1814), — *la Monarchie selon la Charte* (1816), — *le Congrès de Vérone* (1823), — *la Guerre d'Espagne*, qui en est la suite (1824). On trouvera, au tome VIII de l'édition Garnier, les principaux *articles* et *discours*.

Chateaubriand a donné lui-même une édition complète de ses œuvres en 1836-39 (Paris, Pourrat), cette édition ne comprend ni la *Vie de Rancé* ni les *Mémoires d'outre-tombe.*

Influence de Chateaubriand. — Théophile Gautier a dit de Chateaubriand : « Il a restauré la cathédrale gothique, rouvert la grande nature fermée, et inventé la mélancolie moderne. » Si l'on ajoute que Chateaubriand a renouvelé la critique, on a ainsi résumé toute son influence.

1° *Il a restauré la cathédrale gothique.* — Ceci doit s'entendre d'abord au sens figuré. Par *le Génie du Christianisme*, Chateaubriand, s'il n'a rien ajouté de sérieux au fond même de la théologie, a brisé par des arguments nouveaux et *actuels*, la tradition antireligieuse du dix-huitième siècle. Il a réhabilité *socialement* et *esthétiquement* le christianisme; il a même, en dehors de toute religion positive, expliqué et justifié le sentiment religieux. — Au sens propre, il a ramené la curiosité et l'intérêt vers le moyen âge, si dédaigné, pour des raisons différentes, des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. Institutions, mœurs, monuments, il a tenté de tout expliquer. A l'architecture pseudo-grecque, il a opposé l'art gothique national, dont il a montré les rapports symboliques avec notre religion et nos paysages. Grâce à lui, les Augustin Thierry, les Victor Hugo, les Michelet, les Vitet, les Mérimée, histo-

riens, poètes, critiques, administrateurs, se sont épris d'une admiration à la fois raisonnée et enthousiaste pour les chefs-d'œuvre longtemps méconnus du moyen âge.

2° *Il a rouvert la grande nature fermée.* — Il n'est pas vrai de dire que la nature était *fermée* pour une société qui avait pu lire Jean-Jacques Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre, mais il est plus juste d'affirmer que Chateaubriand a *étendu* et *transformé* le sentiment de la nature. Il l'a étendu ; car il n'a pas seulement, comme Jean-Jacques, décrit la Suisse, la Savoie et la forêt de Montmorency ou le Mont-Valérien ; mais, après la solitude bretonne de Combourg, il a peint l'immensité de l'Océan, à toutes les heures du jour et de la nuit, et la forêt américaine, et les rives du Meschacebé ; puis la campagne romaine, Naples, la Messénie, l'Attique, la Palestine, l'Espagne, — et chacun de ces tableaux, s'il accuse bien la main et la manière du même peintre, a toutefois son caractère propre et surprend encore le lecteur, après un siècle entier de littérature descriptive, par un singulier mélange de précision dans les lignes et d'éclat dans le coloris. Ajoutez que, dans ces paysages si variés et faits *d'après nature*, il a su placer des hommes dont le costume, le geste et les mœurs sont appropriés au fond, sur lequel ils se détachent et avec lequel ils s'harmonisent. La *couleur locale*, impossible à reconstituer archéologiquement, est avant tout un *rapport*. Ni Atala, ni Chactas, ni Eudore, ni Cymodocée ne pourraient changer de cadre sans changer de psychologie, d'aventures et de langage. — Mais si Chateaubriand a *étendu* le sentiment de la nature, il l'a aussi transformé. En effet, Bernardin avait peint les mers, les orages et la nature exotique, et avec la plus riche palette. Mais ses descriptions restaient *objectives*. L'œil de Bernardin est un miroir qui réfléchit avec autant de fidélité que de netteté toute la gamme des nuances ; mais son âme ne semble pas se mêler au paysage. Chateaubriand, s'il reçoit beaucoup de la nature, lui rend plus encore. Comprimée et endolorie, incomprise d'une société toute à ses plaisirs ou à ses disputes, son âme à lui ne trouve de refuge que dans la nature. Il l'interroge, il l'associe à sa douleur, il la trouve maternelle ou indifférente, il l'adore ou il la maudit ; c'est

la *conception romantique de la nature*, qui doit défrayer toute la grande poésie lyrique de 1820 à 1848.

3° *Il a inventé la mélancolie moderne.* — Certes, la mélancolie, même si on la prend dans le sens restreint de lassitude morale et de dégoût de la vie, existait avant Chateaubriand. Le Saint-Preux de *la Nouvelle Héloïse* (1760) et surtout Werther (1774, traduit en français dès 1778) sont des mélancoliques. Mais ils apparaissent plutôt comme des exceptions : ce sont des révoltés, des excentriques (1). Dans René, au contraire, toute une génération se reconnaît : René incarnait le *mal du siècle*. Ruines, morts violentes, déceptions morales et scientifiques, rêves humanitaires démentis par la brutalité des faits, misère, exil, — et, en face de ces maux et de ces douleurs, aucune consolation, point de croyances positives, un vague déisme, une vanité exaspérée, des passions exaltées et inassouvies : tels sont les éléments historiques et sociaux dont se forme, vers 1800, entre les secousses de la Révolution et les campagnes de l'Empire, cette mélancolie d'un genre nouveau. Avec cette divination, et cette inconscience qui sont la marque du génie, Chateaubriand a synthétisé et fixé cet état d'âme dans son René. Mais ce qu'il y avait de plus intéressant dans cette mélancolie faite de rêves et de déceptions, c'est qu'elle devenait le fond du *lyrisme*, au sens actif comme au sens passif.

Le poète, qui tour à tour désespère et cherche en gémissant, acquiert une sensibilité exaspérée et exquise ; il associe la nature entière à ses impressions ; il s'alanguit avec l'automne et renaît avec le printemps ; il s'anéantit dans la sérénité des nuits, et voudrait fuir sur l'aile des orages. De son côté, le lecteur, en qui la faculté de percevoir et de vibrer s'est affinée sous l'influence de cette mélancolie, éprouve l'impérieux besoin d'entendre une voix qui lui formule et lui module ce qu'il ne sent qu'à

(1) Ici, nous devons signaler l'*Obermann* de SÉNANCOUR, paru en 1828. C'est une sorte d'autobiographie morale, aussi remarquable comme document social et psychologique que le *René* de Chateaubriand, mais d'un art maladroit et d'une lecture ennuyeuse. Certains passages seront toujours cités et complètent heureusement les analyses de la *mélancolie* au début du dix-neuvième siècle

demi. Il est d'intelligence avec le poète, il le transpose en lui — On trouve dans Chateaubriand tous les *thèmes* de la grande poésie romantique; quand Lamartine donne ses *Méditations* en 1820, le public formé par la lecture du *Génie*, de *René*, des *Martyrs*, semble lui dire : « Je t'attendais. »

4° Enfin, Chateaubriand a *renouvelé la critique*. — La critique littéraire d'abord, en substituant à la critique des défauts celle des beautés, en nous apprenant, pour juger d'une œuvre, à la replacer dans les circonstances, dans la civilisation, dans les mœurs, dont elle est l'expression. Cependant, à cela, Mme de Staël aurait suffi. L'originalité de Chateaubriand est ailleurs. Elle est dans la solution définitive de ce malentendu qu'on appelait la *querelle des anciens et des modernes*. Dans les parties du *Génie* intitulées : *Poétique du christianisme* et *Beaux-arts et Littérature*, Chateaubriand établissait non plus des préséances, mais des différences. Son plaidoyer en faveur du merveilleux chrétien était basé beaucoup moins sur la supériorité d'une doctrine que sur la nécessité de répondre, en écrivant, aux croyances de son temps. Légitime chez Homère, la mythologie était absurde pour des chrétiens. De même, en étudiant et en comparant les caractères de l'époux, de la femme, de la mère, du guerrier, chez les anciens et chez les modernes, il notait les acquisitions psychologiques dues au christianisme; et il révélait aux classiques eux-mêmes, qui ne semblaient pas l'avoir senti, que leur originalité éclatait là où ils avaient modifié et enrichi, au nom de ce principe de relativité, les types fournis par leurs modèles.

L'*histoire* ne lui doit pas moins. Chateaubriand, non seulement, comme nous le disions plus haut, nous a rendu le sens du moyen âge, et nous a révélé la vraie couleur locale; non seulement il a donné lui-même, dans plusieurs passages des *Martyrs*, de l'*Itinéraire*, des *Mémoires d'outre-tombe*, des *Études historiques*, des modèles de narrations documentées, précises et colorées; mais encore ses théories sur la relativité des œuvres d'art, appliquées aux civilisations antiques et modernes, ont été des plus fécondes (1).

(1) Voir le chapitre des *Historiens*, p. 822 : et la *Préface* des *Récits mérovingiens* d'Aug. Thierry, écrits en 1840.

Le style de Chateaubriand. — Chateaubriand procède à la fois des grands écrivains classiques, comme Pascal, Bossuet et Voltaire, et des précurseurs du romantisme, J.-J. Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre. Mais il n'a rien d'un *imitateur*. Il faut distinguer en lui le peintre qui a le don d'évoquer dans notre imagination les paysages les plus divers, — le poète, qui note avec délicatesse et avec profondeur les mouvements et les élans du cœur, — l'orateur qui développe des idées générales au moyen de comparaisons et de métaphores, en d'amples périodes. Mais on oublie trop souvent un Chateaubriand vif et spirituel, au style énergique et concis, qui excelle à tracer des portraits. Aussi, bien que la *manière* de Chateaubriand sente un peu l'effort, bien qu'il abuse souvent de sa splendide imagination et de sa facilité oratoire, on peut dire qu'il n'existe pas de style plus grand ni plus varié dans la prose du dix-neuvième siècle. Il a servi de modèle à tous : poètes qui n'ont eu qu'à rythmer et à rimer une prose déjà si musicale, historiens qui lui ont emprunté sa pittoresque précision, critiques, orateurs, romanciers. Il est leur initiateur et leur maître.

II. — **Madame de Staël** (1766-1817).

Vie. — Germaine Necker naquit à Paris, en 1766. Son père, qui devait jouer un rôle considérable pendant les dernières années du règne de Louis XVI et pendant la Révolution, était alors un riche banquier venu de Genève à Paris; et sa mère appartenait à une ancienne famille de Français réfugiés en Suisse après la révocation de l'édit de Nantes. — L'enfance de Germaine Necker s'écoula dans un milieu intelligent, modéré, grave par le fond, mais singulièrement mondain et ambitieux. L'intelligence précoce et l'imagination naturellement exaltée de l'enfant et de la jeune fille se développèrent dans le salon de Mme Necker, que fréquentaient Raynal, Morellet, Suard, Thomas, Grimm, Buffon, Marmontel, La Harpe. Germaine allait à la Comédie-Française applaudir Mlle Clairon, lisait tout ce qui lui tombait sous la main, faisait à quinze ans un résumé de *l'Esprit des lois*, publiait à vingt-deux ans un ouvrage

sur Jean-Jacques Rousseau, et causait sur tous les sujets avec une verve intarissable. On lui fit épouser le baron de Staël-Holstein, ambassadeur de Suède à Paris; elle devait rester *cosmopolite* jusque dans son mariage, et n'être vraiment Française que par le talent.

Mme de Staël assiste au départ, au rappel de son père, le suit dans sa retraite à Coppet, près de Genève, où elle reste trois ans (1792-95). En 1796, elle publie : *De l'Influence des passions sur le bonheur*. En 1797, elle revient à Paris, dans son hôtel de la rue du Bac, où elle commence à exercer une sérieuse influence sur la société. Mais bientôt son salon devint suspect à Bonaparte. Cependant, elle publiait, en 1800, son livre *De la Littérature*. En 1802, elle perd son mari. La même année, elle publie son premier roman, *Delphine*. Le 15 octobre 1803, elle reçoit l'ordre de s'éloigner à quarante lieues de Paris; elle part en décembre, avec ses enfants, pour visiter l'Allemagne. Francfort, Weimar, Berlin sont ses principales étapes; elle voit Gœthe et Schiller, Fichte et G. de Schlegel. La mort de son père la ramène à Coppet en avril 1804; elle compose son éloge sous ce titre : *Du Caractère de M. Necker et de sa vie privée*. En novembre 1805, elle part pour l'Italie, et elle en revient en juin 1806. Elle publie *Corinne*, un second roman, et essaie vainement de rentrer à Paris. Forcée de demeurer à Coppet, elle travaille à y attirer tous ceux qui, en France et à l'étranger, faisaient de l'opposition à Napoléon Ier. En 1807, Mme de Staël entreprend un second voyage en Allemagne; elle repasse par Weimar, visite Munich et Vienne. Elle peut alors écrire son livre *De l'Allemagne*, qu'elle fait imprimer en 1810 à Paris; le livre va paraître, quand la police en saisit tous les exemplaires, qui sont jetés au pilon. Mme de Staël, qui avait surveillé de Chaumont l'impression de son ouvrage, est de nouveau condamnée à un exil sévère, et Coppet est mis en interdit. En 1811, Mme de Staël se remarie avec un jeune officier suisse, Albert de Rocca. Mais l'année suivante, elle part pour Vienne et Saint-Pétersbourg, passe en Suède, et de là en Angleterre; elle y publie son livre *De l'Allemagne*, et rentre en France en 1814. Après un nouveau voyage en Italie et un séjour à Coppet, elle reprend à Paris une

vie mondaine et fiévreuse, rédige ses *Dix Années d'exil*, ses *Considérations sur la Révolution française*, et meurt le 13 juillet 1817; ses restes furent transportés et inhumés à Coppet.

Les œuvres. — Un mot sur ses romans : **Delphine** (1802) porte pour épigraphe cette pensée de Mme Necker : « Un homme doit savoir braver l'opinion, une femme s'y soumettre. » La forme adoptée par Mme de Staël, les *lettres*, rattache ce roman au dix-huitième siècle, en particulier à *la Nouvelle Héloïse* de Rousseau. En 1802, après *Atala*, il était déjà démodé. — **Corinne** (1807) a conservé plus d'intérêt. Cette fois, la thèse du féminisme est posée franchement. Corinne est une « femme supérieure » qui possède tous les dons de la nature et tous les talents; elle ne pourra se faire sa place dans la société. Thèse à part, le cadre du roman et les digressions lui assurent une certaine durée. La description de Rome, de Tivoli, l'analyse des chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture, les chapitres sur Naples, sur Pompéi, les jugements sur la comédie et la tragédie italiennes, seront toujours cités comme de curieux modèles d'une critique bien féminine par le don d'assimilation et par l'enthousiasme.

De la Littérature (1800). — « Je me suis proposé, dit Mme de Staël, d'examiner quelle est l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les lois... Il me semble que l'on n'a pas suffisamment analysé les causes morales et politiques qui modifient l'esprit de la littérature. » C'est donc l'étude des rapports de la littérature avec la société : Mme de Staël veut appliquer aux lettres la méthode de Montesquieu. Mais elle soutient une *thèse*, celle de la *perfectibilité* (progrès), et, par là, elle se rattache au groupe des encyclopédistes et des idéologues. Quel est le facteur de ce *progrès* ? la liberté. C'est le développement, le rayonnement, ou l'affaiblissement passager de l'esprit de liberté, qu'elle cherche à travers toutes les littératures anciennes et modernes. — Après un discours préliminaire où elle étudie les rapports de la littérature avec la *vertu*, la *gloire*, la *liberté*, le *bonheur*, — elle consacre une *première partie* aux *anciens* et aux *modernes*, depuis l'épopée grecque jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Les chapitres sur la Grèce et sur Rome sont faibles; on peut en dire autant de ceux qu'elle consacre aux littératures italienne et espagnole. Mais Mme de Staël prend sa revanche quand elle arrive aux littératures du Nord (chap. XI à XVII); son chapitre XIII est peut-être, après

tant de travaux de la critique contemporaine, après Schlegel et Taine, la plus vive et la plus suggestive évocation de Shakespeare. — Le dix-septième siècle français ne pouvait, dans une pareille thèse, être équitablement jugé; Mme de Staël y soutient le système qui devait être repris par Taine : « C'est une littérature *mondaine...* » Elle n'y voit guère que le théâtre. Le dix-huitième, au contraire, est fait pour la thèse, à moins que la thèse ne soit faite pour lui. — La *seconde partie* est intitulée : *De l'état actuel des lumières en France et de leur progrès futur.* Malgré quelques aperçus piquants et beaucoup de formules éloquentes, on peut dire que Mme de Staël n'a nullement prévu ni tracé le développement prochain du romantisme, sauf pour le roman. — Bref, le grand mérite de l'ouvrage n'est ni dans les généralisations hâtives, ni dans les tableaux un peu superficiels, ni dans les formules prophétiques, démenties bientôt par les faits; il est dans cette vive et mobile sympathie pour les belles œuvres et pour les grands sentiments, dans ce prompt enthousiasme substitué pour la première fois au dogmatisme, dans cette intelligente orientation vers les littératures étrangères : de tout cela devait se former la critique de Villemain et de Sainte-Beuve.

De l'Allemagne (1810). — Il y a deux éléments à considérer dans ce livre : le premier, aujourd'hui moins apparent, mais le plus vivement senti par les contemporains, est une protestation en faveur du droit contre la force, du principe des nationalités contre l'esprit de conquête; Mme de Staël, au milieu du silence effrayé de l'Europe, élève une voix généreuse et éloquente : la police impériale ne s'y trompa point. Mais, d'autre part, c'est un livre de critique, excellent à sa date, et qui, bien plus que la *Littérature*, a conservé son prix. Il se divise en quatre parties : I. *De l'Allemagne et des mœurs des Allemands.* — II. *De la littérature et des arts.* — III. *La philosophie et la morale.* — IV. *La religion et l'enthousiasme.* La deuxième partie est la plus intéressante. Mme de Staël, en Allemagne, a compris le *romantisme* et la *poésie*; ses chapitres sur Gœthe, sur Schiller, sur Klopstock sont encore vivants. De même ceux qu'elle consacre à la critique, à Lessing, à Schlegel. Elle est moins compétente en philosophie; cependant, elle nous a initié la première à Kant et à Fichte. — Au point de vue politique et social, nous ne pouvons nous empêcher aujourd'hui de trouver qu'elle idéalise un peu trop l'Allemagne.

Influence de Mme de Staël. — Cette influence a été profonde et durable. — En histoire, Mme de Staël a transformé

la théorie encyclopédique de la *perfectibilité*; elle y a introduit l'élément moral et l'enthousiasme. « Ce que l'on admire dans les grands hommes, a-t-elle dit, n'est jamais que la vertu sous la forme de la gloire. » Cet enthousiasme généreux enflammera encore Michelet. — En critique, l'influence est plus vive encore ; elle devance celle de Chateaubriand, et la complète. Elle enseigne, comme lui, à découvrir les principes sociaux de la littérature. Elle contribue à détruire le dogmatisme classique, et à y substituer l'étude de l'œuvre considérée dans son milieu et par rapport aux multiples conditions qui l'ont provoquée et modifiée; le sens du *relatif* et de l'*historique* entre dans la critique. Elle corrige ce qu'il y aurait de trop sceptique dans cette théorie par un sens très vif et une sorte d'instinct du beau et du vrai : de Villemain jusqu'à Taine, son esprit a continué de vibrer. — Enfin, Mme de Staël est une des plus ardentes propagatrices du *cosmopolitisme littéraire*. La méthode qu'elle a suivie pour nous faire connaître et aimer l'Allemagne de Gœthe et de Schiller, nous la retrouvons dans les préfaces des romantiques, dans J.-J. Ampère, Fauriel, Philarète Chasles, dans la *Littérature anglaise* de Taine, dans le *Roman russe* de M. de Vogüé.

Mme de Staël écrivain. — Le style de Mme de Staël est celui d'une conversation animée, qui tourne souvent à la diffusion et au bavardage, mais qui abonde en tours vifs et heureux, et qui se soutient toujours par l'enthousiasme. On la lit avec intérêt, avec plaisir; on n'a pas l'impression d'un belle langue, sûre d'elle-même, et qui fait corps avec l'idée. C'est plutôt un style de *publiciste*.

BIBLIOGRAPHIE

CHATEAUBRIAND, *Œuvres complètes*, édit. Garnier, 12 vol. (avec une notice par Sainte-Beuve).
CHATEAUBRIAND, *Extraits*, édit. Nollet, Garnier.
— *Mémoires d'outre-tombe*, édit. Biré, Garnier, 6 vol.
— *Pages choisies* (Rocheblave). Colin.
SAINTE-BEUVE, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, Lévy, 1849.

De Lescure, *Chateaubriand*, Paris, 1892 (*Collection des grands écrivains français*) Hachette.
Mme de Staël, *Œuvres complètes*, Paris, 1820 21, 17 vol.
— Éditions séparées de *Corinne*, *Delphine*, *la Littérature*, *l'Allemagne*, chez Charpentier.
Mme de Staël, *Pages choisies* (Rocheblave). Colin.
Ém. Faguet, *Dix-neuvième siècle*, (article sur Chateaubriand).
Brunetière, *Évolution des genres*, Hachette, 1890 (6e leçon).
— *L'Évolution de la poésie lyrique en France*, Hachette, 1895 (2e leçon).
Ém. Faguet, *Politiques et Moralistes au dix-neuvième siècle*. 1891.
A. Sorel, *Mme de Staël*, 1890 (*Collection des grands écrivains français*) Hachette.
Ch. Dejob, *Mme de Staël et l'Italie*, 1890.
Paul Gautier, *Mme de Staël et Napoléon*, Plon, 1904.

CHAPITRE IV

LA POÉSIE LYRIQUE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Sommaire : 1° Le lyrisme du dix-neuvième siècle est successivement *romantique*, *parnassien* et *symboliste*.

2° *Lamartine* (1790-1869) n'est pas un poète de profession. Diplomate, député, ministre, il écrit des vers d'inspiration. — En 1820, *les Premières Méditations* répondent au goût et aux besoins du public ; Lamartine y exprime l'angoisse et les espérances d'une âme qui s'apaise dans la Nature et en Dieu. — Dans les recueils suivants, et dans son épopée de *Jocelyn*, il abuse de sa facilité ; mais on y rencontre encore des morceaux de génie. — Sur la fin de sa vie, il écrit à la hâte et pour vivre. Il meurt presque oublié ; mais la postérité l'a remis au premier rang.

3° Les romantiques se sont groupés en *Cénacles* : autour de la *Muse française* (1823-24), chez Ch. Nodier, à l'Arsenal (1824-34), chez V. Hugo (1828-30).

4° *Victor Hugo* (1802-1885) est avant tout *poète*, et ne cesse d'écrire des vers. Les circonstances le jettent dans la politique ; il est exilé de 1851 à 1870 ; il est le plus populaire de nos écrivains ; la France lui fait des funérailles nationales. — Il s'élève par degrés, des *Odes et Ballades* aux *Orientales*, aux *Feuilles d'Automne*, etc., et son originalité se dégage de plus en plus ; elle atteint sa plénitude dans *les Châtiments*, et dans *la Légende des siècles*, où V. Hugo renouvelle l'*épopée*. Poète, il est *voyant, peintre, virtuose*.

5° *A. de Vigny* (1797-1863) est plutôt un *penseur*. Dans ses *Destinées*, il formule la doctrine stoïcienne et pesssimiste ; mais il croit à la *pitié* et au *progrès*.

6° *A. de Musset* (1810-1857) est le plus spontané et le plus sincère des romantiques. Il a excellé dans l'expression de l'amour.

7° Les *Parnassiens* réagissent contre le lyrisme *personnel*. Les principaux sont *Th. Gautier*, *Leconte de Lisle*, *Hérédia*, remarquables tous trois par leur sens du « monde extérieur et exo-

tique ». — D'autres poètes n'ont traversé le *Parnasse* que pour s'y faire la main, et sont revenus au *moi* : tels *Sully-Prudhomme* et *F. Coppée*.

8° Les *Symbolistes* réagissent à leur tour contre la poésie trop *matérielle* des Parnassiens. Avec *Verlaine* et *Mallarmé*, ils arrivent à une subtilité idéaliste, parfois obscure.

Le romantisme, tel que nous avons essayé de le définir plus haut, ne pouvait s'accommoder, en poésie, d'aucun des genres classiques, même transformés. Mais, parce qu'il était avant tout *individuel*, parce que toute son originalité était dans l'expression libre des sentiments personnels de l'auteur, un seul genre poétique lui convenait, le *lyrisme*. Encore faut-il, quand on songe à Lamartine, à Vigny et à Musset, bannir de la définition du *lyrisme romantique* presque tout ce que les Malherbe, les Boileau, les J.-B. Rousseau y faisaient entrer, et n'y conserver du lyrisme grec et latin que l'élément individuel. Les véritables ancêtres de Lamartine, de Vigny et de Musset sont Ronsard et du Bellay en France, Pétrarque en Italie, Gœthe en Allemagne, les *lakistes* et Byron en Angleterre. Et dans l'antiquité latine, plutôt Properce et Tibulle qu'Horace ; enfin les Psaumes. — Quant à Victor Hugo, son lyrisme est plus compréhensif ; Hugo est lyrique à la façon de Lamartine et de Musset, mais il a pratiqué aussi le lyrisme politique et satirique, et il a chanté, comme les trouvères et comme Malherbe lui-même, les grands événements politiques de son temps. Les autres, « ignorants, ne savaient que leur âme » ; Victor Hugo a su synthétiser en lui les impressions d'un peuple entier aux diverses heures de l'histoire. — D'ailleurs, même en y comprenant tout Victor Hugo, on peut adopter pour le lyrisme romantique la formule suivante : « C'est l'expression passionnée et imagée de sentiments individuels sur des *thèmes* communs. » Que chantent en effet les Lamartine, les Vigny, les Hugo, les Musset, sinon la joie ou la douleur, la crainte ou l'espérance, le doute ou la foi, la nature, l'amour, la mort, la liberté, le patriotisme... bref, tous les sentiments dont l'humanité vit et vivra toujours ? L'actualité même n'est pour eux qu'une occasion d'éprouver des émotions nouvelles.

A partir de 1848 environ, une réaction se fait contre les excès du lyrisme subjectif. Théophile Gautier commence le mouvement continué par le *Parnasse,* école dont Leconte de Lisle devient le chef. Cependant, malgré leur prétention à l'objectivisme, les Parnassiens sont encore des romantiques, et chantent surtout leurs impressions et leurs sensations; tels Sully-Prudhomme et F. Coppée. Un seul peut prétendre, comme Leconte de Lisle, à une sorte d'impassibilité, c'est J.-M. de Hérédia.

Une nouvelle réaction commence vers 1880, celle des *symbolistes,* qui accusent les Parnassiens d'attacher à la forme un prix trop exclusif, et qui reviennent à ce que le romantisme avait de plus vague et de plus imprécis dans le fond, en y ajoutant une plus grande liberté dans la versification. Cette évolution est influencée sinon provoquée par celle de la musique, qui abandonne de plus en plus à cette époque la *mélodie carrée*, pour lui substituer une mélopée aux tonalités changeantes, s'adaptant successivement à toutes les nuances du sentiment.

Nous étudierons successivement les *romantiques*, les *parnassiens*, et les *symbolistes.*

I. — Les romantiques.

Lamartine (1790-1869).

Vie. — Alphonse de Lamartine est né à Mâcon, le 21 octobre 1790. Son père, gentilhomme de vieille souche, avait porté l'épée, et était un type de droiture et de probité ; sa mère fut une des femmes les plus distinguées de son temps, par l'intelligence et par le cœur : on la connaît, non seulement par les *Confidences*, mais encore et surtout par son *Journal*, et l'on ne saurait exagérer la part qu'elle a eue dans le génie de son fils. Après la Révolution, toute la famille s'installa et vécut pendant plusieurs années dans la terre de Milly, près de Mâcon. — Alphonse de Lamartine était l'aîné de six enfants, et seul fils. A l'âge de dix ans, on le mit en pension, d'abord à Lyon, puis à Belley où il resta quatre ans, et où il fit de

très bonnes études (1). De 1807 à 1811, il partage de nouveau la vie de famille, à Milly et à Mâcon. C'est pour lui une époque féconde ; il lit, il médite et il rêve ; il écrit beaucoup de vers, dont sa *Correspondance* est pleine, et qui ressemblent plus ou moins à tout ce qui se rimait alors. Un voyage en Italie (1811-1812) vient ajouter des sensations colorées aux douces impressions du Mâconnais.

En 1814, à la première Restauration, Lamartine est garde du corps de Louis XVIII ; mais, après les Cent Jours, il ne reprend pas de service. Il retombe dans le fécond désœuvrement du campagnard, du voyageur, de l'homme du monde. Alors, sous l'influence d'un profond amour brisé, il écrit les *Méditations*, publiées en 1820. Le succès en est immense. Louis XVIII nomme le poète secrétaire d'ambassade, à Florence, en 1821. En 1823, paraissent les *Nouvelles Méditations*, et *la Mort de Socrate*. Puis *le Dernier Chant du pèlerinage d'Harold* (1825) et *les Harmonies* (1830). La même année, Lamartine est reçu à l'Académie française.

Après la chute de Charles X, Lamartine démissionne. Il entreprend, en 1832, un voyage en Orient, dont il publie le récit en 1835. En 1833, il est nommé député de Bergues (Nord), et il commence sa vie politique. Cependant, il n'en continue pas moins à publier des vers : *Jocelyn* (1836), *la Chute d'un ange* (1838), *les Recueillements* (1839). En 1847, il donne un ouvrage en prose, *l'Histoire des Girondins*. La révolution de 1848, qu'il a contribué à préparer, et qu'il essaye d'abord de diriger, le fait ministre des Affaires étrangères et chef du gouvernement provisoire. Mais l'élection de Louis-Napoléon à la présidence de la République (1851) le rend à la vie privée et aux lettres. Au milieu même des troubles politiques, en 1849, il publie *les Confidences*, *Graziella*, *Raphaël*. Puis, pour sortir d'embarras financiers créés à la fois par son désintéressement et par sa prodigalité, il se condamne, selon sa propre expression, aux « travaux forcés littéraires ». Il écrit, sans trêve, *le Cours familier de littérature*, *l'Histoire de la Restauration*, etc. Il sollicite, par voie de souscription à ses œuvres complètes,

(1) Lire ses *Adieux au Collège de Belley* (*Premières Méditations*, éd. Hachette, p. 77).

la générosité publique : mais la France a oublié les *Méditations*. Il faut que le gouvernement impérial vienne à son secours, et lui fasse accepter, à titre de récompense nationale, un capital de 500.000 francs. — Lamartine mourut le 28 février 1869 ; il fut enseveli modestement à Saint-Point.

Les œuvres. — Les **Premières Méditations poétiques**, parues en 1820, contiennent les pièces les plus célèbres et les plus caractéristiques de Lamartine : *l'Isolement*, *le Soir*, *le Vallon*, *le Lac*, *le Golfe de Baïa*, *l'Automne*. — Dans les *Secondes Méditations* (1823) : *le Passé*, *le Poète mourant*, *Bonaparte*, *les Étoiles*, *les Préludes*, *le Crucifix*. — La **Mort de Socrate** (1824) est une sorte de paraphrase d'une partie du *Phédon*, dialogue où Platon raconte le dernier entretien de Socrate avec ses disciples et sa mort. Lamartine n'a pas bien saisi, dans cette ébauche hâtive, la simple et divine beauté du philosophe grec. — Le **Dernier Chant du Pèlerinage d'Harold** (1825) est une suite au *Pèlerinage de Child-Harold* de Byron. Lamartine, dans le *chant* qu'il y ajoute, raconte la dernière étape du poète en Italie, et sa mort à Missolonghi, pour l'indépendance grecque. Un passage éloquent, où Lamartine, par la voix de Byron, lance l'anathème contre l'Italie, et déclare qu'il va chercher ailleurs « des hommes et non pas de la poussière humaine », valut à Lamartine un duel avec le colonel Pepe. La lecture de ce poème est aujourd'hui assez ennuyeuse. Le *merveilleux* en est factice. Lamartine y abuse des exclamations, des invocations, bref, de tous les procédés d'une rhétorique poétique qui nous ramène à Delille et à Voltaire. — Les **Harmonies poétiques et religieuses** (1830) renferment encore quelques-unes des plus belles pièces de Lamartine : *Invocation*, *Hymne de la nuit*, *Hymne du matin*, *Pensée des morts*, *Jéhovah*, *le Chêne*, *l'Humanité*, *Milly ou la Terre natale*, *le Tombeau d'une mère*, *la Voix humaine*, *Au rossignol*, *le Premier Regret*, *Novissima Verba*. — A l'œuvre *lyrique*, il faut encore ajouter les **Recueillements** : on ne peut guère y signaler que *la Cloche du village*. — Parmi les *poésies diverses* : *Réponse aux adieux de Sir Walter Scott*, *la Marseillaise de la paix*, *A Némésis* (réponse à Barthélemy, qui l'avait insulté dans un journal satirique, *Némésis*), *la Vigne et la Maison*.

Jocelyn, *épisode, journal trouvé chez un curé de campagne* (1836). Tel est le titre complet de ce poème, fragment détaché d'une immense épopée que Lamartine avait rêvé de consacrer à l'*humanité*, et dont il devait publier, deux ans plus tard, un autre fragment, *la Chute d'un ange*. Le cadre général de cette épopée est celui-ci : un ange, épris d'une mortelle, a souhaité

de devenir homme pour se rapprocher de celle qu'il aime. Mais Dieu, tout en exauçant son vœu, a condamné cet ange à la poursuivre en vain, à s'en voir sans cesse séparé, jusqu'à ce que, d'épreuve en épreuve, il ait expié son péché. A lire l'*avertissement* mis par Lamartine en tête de la première édition, ce grand poème semble contenir le programme de *la Légende des siècles* de V. Hugo. Mais celui-ci, génie plus objectif, saura conserver le secret de la précision et de la variété, en s'appuyant sur la légende et sur l'histoire. Lamartine voudra tout tirer de lui-même : ce sera une suite de *visions* préhistoriques dans *la chute d'un ange*, et, dans *Jocelyn*, un roman d'amour. De là, — pour ne parler que de *Jocelyn*, — les qualités et les défauts du poème : une grande élévation de sentiment, de la fraîcheur et de la puissance dans les descriptions de la nature, de l'éloquence et un flot de poésie personnelle dans les discours ; mais aussi l'invraisemblance d'une intrigue trop romanesque, des personnages conventionnels, et, dans l'ensemble, une inévitable monotonie (1). — Lamartine suppose qu'il a trouvé, chez un curé de campagne, Jocelyn, dont il était l'ami et qui vient de mourir, un *journal*, dont il extrait des fragments. Jocelyn s'était dans sa jeunesse décidé pour la vocation ecclésiastique afin d'assurer le bonheur de sa sœur. La Révolution le chasse du séminaire de Grenoble ; il se réfugie dans la grotte des Aigles, au sommet des Alpes du Dauphiné. Un jour, il voit venir à lui un proscrit, accompagné d'un enfant, et poursuivi par des soldats ; l'homme meurt en confiant l'enfant, Laurence, à Jocelyn. Laurence est une jeune fille, et Jocelyn s'éprend d'elle ; il n'est pas encore engagé dans les ordres ; il pourra l'épouser. Mais l'évêque de Grenoble, condamné à mort, le fait mander dans son cachot, et l'ordonne prêtre, afin de recevoir de lui, à son tour, les derniers sacrements. Le voilà pour toujours séparé de Laurence. Il devient curé d'un petit village dans les Alpes, Valneige. Il y passe plusieurs années, toujours poursuivi par le souvenir de ce grand amour perdu. Une nuit, on vient le demander pour une voyageuse, gravement malade dans un hameau voisin. Il y court. Il reconnaît Laurence, qui meurt bénie par lui ; il la fait enterrer auprès de son père, dans la grotte des Aigles. — Ce roman est un cadre à descriptions admirables, à effusions lyriques d'une verve magnifique. Il faut citer particulièrement

(1) On connaît le jugement de Musset sur *Jocelyn*. La baronne (dans *Il ne faut jurer de rien*) dit : « L'abbé, avez-vous lu *Jocelyn*? — Oui, Madame, répond l'abbé ; il y a du génie, du talent, de la facilité. » — Ce sont comme les trois impressions successives par lesquelles passe un lecteur de *Jocelyn*.

comme un des purs chefs-d'œuvre du dix-neuvième siècle, l'épisode de la *Neuvième Époque*, intitulé *les Laboureurs* ; jamais épopée et lyrisme, s'engendrant l'un l'autre n'ont produit pareille symphonie.

Le lyrisme de Lamartine. — Les sources de ce lyrisme sont multiples : comme livres, Virgile et Tibulle, Pétrarque, le Tasse, Ossian, Byron, Racine, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand ; puis les impressions d'enfance, cette éducation pieuse et délicate, presque féminine ; enfin, l'amour pour Elvire. Le poète entre dans la vie épris d'idéal, croyant au bonheur et à la vertu ; il les cherche dans la société ; et, ne les y trouvant pas, il se réfugie dans la nature ; la nature lui parle de Dieu, auquel peu à peu il remonte, jusqu'à se perdre en lui.

On pourrait donc ramener les pièces caractéristiques de Lamartine au plan suivant : 1° Un *spectacle*, ou un *souvenir*, dans un cadre de « nature » (*l'Isolement* : Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne... Je contemple... Ici gronde le fleuve... ; — *l'Automne* : Salut, bois couronnés d'un reste de verdure... ; — *le Vallon* :... Prêtez-moi seulement, vallon de mon enfance, Un asile d'un jour... etc...). 2° La *mélancolie*, le *découragement*, le *désespoir* envahissent l'âme du poète (*l'Isolement* : Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières... Un seul être vous manque et tout est dépeuplé... ; *le Vallon* : L'amitié te trahit, la pitié t'abandonne...). 3° Mais, par degrés, l'espoir en Dieu, le calme de la nature, agissent sur cette mélancolie (*l'Isolement* : Mais, peut-être, au delà des bornes de sa sphère... Sur la terre d'exil pourquoi restai-je encore... ? ; — *le Vallon* : Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime...).

Or, ce genre de lyrisme, qui est fait d'effusions spontanées, naïves, qui commence par une plainte ou par un regret, pour s'achever par la résignation ou par l'espérance, est celui qui convenait à la société de 1820, encore tout émue des catastrophes de la veille, saturée de mélancolie et de religiosité par la lecture de Chateaubriand, et attendant *un poète qui chanterait ses états d'âme*. Chateaubriand ne lui suffisait plus ; car, aux âmes sensibles et endolories, il faut le bercement de l'harmonie et l'imprécise volupté de la musique. Or, ce n'était pas André Ché-

nier, dont les œuvres venaient d'être publiées par H. de Latouche, en 1819, qui pouvait répondre à cette attente. Sa philosophie tout encyclopédique, son paganisme tranquille, sa plastique précision, en font un ancêtre des parnassiens plutôt que des romantiques. Et si vous cherchez parmi les poètes contemporains, qui trouvez-vous ? Casimir Delavigne et Béranger, qui mettent en strophes ou en couplets des articles de journaux libéraux.

Jamais poète, donc, ne parut plus à propos que Lamartine, et il devait survivre à son succès d'actualité, parce qu'il répondait moins à une mode qu'à un besoin profond et éternel de l'âme humaine, particulièrement vif à cette époque. — Deux jugements permettront d'évaluer cette opportunité et cette vérité. Le premier est de Mme de Lamartine mère, qui écrit, le 7 novembre 1828 : « Alphonse m'a envoyé des vers qu'il vient de composer et qui m'ont bien émue ; il y dit précisément ce que je pense ; il est ma voix ; car je sens bien les belles choses, mais je suis muette quand je veux les dire, même à Dieu. J'ai, quand je médite, comme un grand foyer bien ardent dans le cœur, dont la flamme ne sort pas; mais Dieu qui m'écoute n'a pas besoin de mes paroles; je le remercie de les avoir données à mon fils. » Ainsi auraient pu parler toutes les femmes, qui accueillirent avec émotion les vers de Lamartine. — Et Cuvier, dans sa réponse au *Discours de réception* de Lamartine, à l'Académie française : « Lorsque, dans un de ces instants de tristesse et de découragement qui s'emparent quelquefois des âmes les plus fortes, un promeneur solitaire entend par hasard résonner de loin une voix dont les chants doux et mélodieux expriment des sentiments qui répondent aux siens, il est comme saisi d'une sympathie bienfaisante ; il sent vibrer de nouveau ces fibres que l'abattement avait détendues ; et si cette voix, qui peint ses souffrances, y mêle par degrés de l'espoir et des consolations, la vie renaît en quelque sorte en lui ; déjà il s'attache à l'ami inconnu qui la lui rend ; déjà il voudrait le serrer dans ses bras, l'entretenir avec effusion de tout ce qu'il lui doit. Tel a été, Monsieur, l'effet que produisirent vos *Premières Méditations* sur un grand nombre de ces êtres sensibles que tourmente l'énigme du monde. » Jamais

critique littéraire n'a mieux défini que ce savant la nature du lyrisme lamartinien et les raisons de son succès.

Lamartine lui-même a dit, dans la *Préface des Méditations* (écrite en 1849) : « Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ai donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature. » Dans les *Destinées de la Poésie* (1834), il fait le tableau de la société impériale : « Rien ne peut peindre, dit-il, à ceux qui ne l'ont pas subie, l'orgueilleuse stérilité de cette époque... Qui m'aurait dit alors que, quinze ans plus tard, la poésie inonderait l'âme de toute la jeunesse française ?... Il me reste à remercier toutes les âmes tendres et pieuses de mon temps, tous mes frères en poésie, qui ont accueilli avec tant de fraternité et d'indulgence les faibles notes que j'ai chantées jusqu'ici pour eux. Je ne pense pas qu'aucun poète romain ait reçu plus de marques de sympathie... Ce sont des expériences et non des réalités que l'on a saluées et caressées en moi. »

Ajoutons que, précisément, ce lyrisme n'est jamais, des *Méditations* aux *Harmonies*, une poésie de virtuose. Lamartine n'est pas poète de profession ; il s'en est toujours défendu, avec un peu de fatuité (1). Il ne chante que pour exhaler, à de certaines heures, l'émotion ou l'enthousiasme qui l'oppressent. De là, sans doute, une certaine négligence d'expression et des inexpériences de *métier* qui gâtent ses vers, aux yeux des grammairiens et des parnassiens. Mais de là, aussi, dans quelques pièces, une sincérité d'accent, une puissance d'inspiration, qui font oublier absolument le *poète*, pour céder toute la place à la *poésie*. De la lecture du *Lac*, du *Vallon*, de *l'Immortalité*, du *Chêne*, des *Laboureurs*, etc., on retombe sur la réalité comme au sortir d'un rêve, avec cette impression de vertige que donnerait un vol vers l'idéal.

(1) Voir, en particulier, sa lettre à M. Bruys d'Onilly, en tête des *Recueillements* (1838).

Les deux Cénacles.

En 1823, un certain nombre de jeunes poètes fondèrent un journal, *la Muse française*, qui devait publier des vers originaux et des articles de critique. A la tête de ce recueil étaient **Alex. Soumet**, **Alex. Guiraud**, **Émile Deschamps**, **Alfred de Vigny**, **Victor Hugo**. Parmi les collaborateurs on peut encore signaler **Ancelot**, **Chênedollé**, **Jules Lefèvre**, etc... La *Muse française* nous paraît aujourd'hui très modérée et très éclectique. Elle dura d'ailleurs à peine deux ans. — Ce fut le premier *Cénacle* (1).

Après la disparition de la *Muse* (1824), les jeunes romantiques se réunirent dans le salon de **Charles Nodier**, à l'Arsenal, jusque vers 1834. Là on vit **Hugo**, **Lamartine**, **Sainte-Beuve**, **Dubois**, le fondateur du *Globe*, **Alfred de Musset**, etc. Le romantisme de Nodier était spirituel et large ; son salon eut une heureuse influence, en ce sens qu'il n'était pas une coterie.

Le second *Cénacle* se forma vers 1828, autour de Victor Hugo. — **Vigny**, **Émile** et **Antony Deschamps**, **Sainte-Beuve**, le sculpteur **David d'Angers**, le peintre **Boulanger**, etc., se firent les « adorateurs » de Hugo. Il y eut là plus d'enthousiasme, mais aussi moins de critique que chez Nodier. Le *Cénacle* de la rue Notre-Dame-des-Champs se dispersa d'ailleurs après 1830.

Victor Hugo (1802-1885).

Vie. — Victor-Marie Hugo est né à Besançon, en 1802, « d'un sang breton et lorrain à la fois ». Son père, le commandant Léopold-Sigisbert Hugo, était de Nancy ; sa mère, Sophie Trébuchet, était de Nantes.

Le jeune Hugo suivit son père en Italie, en Corse, à l'île d'Elbe ; puis en Espagne (1811), où il resta pendant un an, avec son frère Eugène, au Collège des Nobles de Madrid. En 1812, retour à Paris, séjour dans la maison de la rue des Feuillantines, où les deux frères lisent un peu à tort et à travers, et où ils ont pour maîtres « un vieux prêtre, un

(1) Voir notre *Presse littéraire sous la Restauration*, p. 102 à 113. — Cf. Léon Séché. *Le Cénacle de la Muse française*, 1908.

jardin et leur mère ». En 1815, Victor est élève de la pension Cordier, d'où il suit les cours du lycée Louis-le-Grand ; il a un accessit de physique au concours général, et son père le destine à l'École polytechnique. Mais, en 1817, il envoie des vers à l'Académie française ; en 1819, il est lauréat des jeux floraux, et, cette même année, il fonde, avec son frère, Abel, et en collaboration avec Soumet et Vigny, *le Conservateur littéraire*, qui ne dura qu'un an il y écrit pour sa part 272 articles. Il se marie en 1822. En 1823, il collabore à *la Muse française*, où il fait encore de la critique et qui est l'organe du premier *cénacle*.

Cependant, il réunit les pièces de vers qu'il a composées depuis 1818, et publie, en 1823, les *Odes*, augmentées, en 1826, des *Ballades*. *Cromwell* et sa *Préface* paraissent en 1827 ; puis, en 1829, *les Orientales*, *Hernani* en 1830, *Notre-Dame de Paris* en 1831. Laissons les drames, dont il sera question plus loin, pour ne citer que les recueils lyriques ou épiques. De 1831 à 1840, Hugo donne ses quatre plus beaux volumes de vers : *les Feuilles d'automne*, *les Chants du crépuscule*, *les Voix intérieures*, *les Rayons et les Ombres*. En 1841, il entre à l'Académie française.

Il avait chanté avec conviction les Bourbons ; mais après les *ordonnances* et la révolution de Juillet, il s'était rallié à la monarchie de Louis-Philippe ; celui-ci le nomma pair de France, en 1845. En 1848, Hugo est élu député à l'Assemblée Constituante. C'est l'époque où il commence *les Misérables*, et écrit certaines pièces des *Contemplations*. Au coup d'État de décembre 1851, il se met dans l'opposition, est porté sur la liste des proscrits, et exilé. De Bruxelles, il se rend à Jersey, puis à Guernesey. Il publie alors *les Châtiments* (1853), pamphlet contre l'Empire, *les Contemplations* (1856), la première série de *la Légende des siècles* (1859), *les Misérables* (1862), *William Shakespeare*, etc. Après le 4 septembre 1870, il rentre à Paris. Il écrit *l'Année terrible*, *l'Art d'être grand-père*, et surtout les deux dernières séries de *la Légende des siècles* (1877-1883). Élu député de Paris, puis sénateur inamovible, il ne cesse d'écrire ; et *le Pape*, *la Pitié suprême*, *l'Ane*, *les Quatre Vents de l'esprit* viennent augmenter son œuvre déjà si considérable. Il meurt le 23 mai 1885. La France lui fait des funérailles nationales.

L'œuvre lyrique. — Les Odes et Ballades (1822-1826) comprennent les pièces de la première manière de Victor Hugo (si l'on en excepte les essais, traductions, etc., publiés par *le Conservateur* et *la Muse*). Il faut signaler dans les **Odes** : *la Vendée*, *les Vierges de Verdun*, *Quiberon*, *Louis XVII*, *la Naissance du duc de Bordeaux*, *Buonaparte*, *A mon père*, *la Guerre d'Espagne*, *les Funérailles de Louis XVIII*, *le Sacre de Charles X*, *les Deux Iles*, etc., toutes pièces d'actualité. Mais on y trouve aussi des morceaux d'un lyrisme plus intime; dans le livre cinquième : *Au vallon de Chérizy*, *le Voyage*, *la Promenade*, *Pluie d'été*, *Rêves*..., la plupart inspirés par sa fiancée et par sa jeune femme. Les **Ballades** nous révèlent en lui déjà la recherche du pittoresque et de l'antithèse. Si le poète des *Feuilles d'automne* et des *Contemplations* s'annonce dans les *Odes*, dans *les Ballades* ce serait plutôt celui, mais combien timide encore, de *la Légende des siècles*. A signaler parmi les *Ballades* : *le Sylphe*, *le Géant*, *la Fiancée du timbalier*, *la Mêlée*, *la Fée et la Péri*, et des « plaisanteries » de virtuose : *la Chasse du Burgrave*, *le Pas d'armes du roi Jean*.

Les **Orientales** (1829). — Un vent d'*orientalisme* passait sur la France depuis 1824. Toute l'Europe avait les yeux fixés sur la lutte entre la Grèce et la Turquie. Tous les poètes de l'époque étaient *philhellènes*. Victor Hugo saisit habilement cette actualité, et, sans avoir jamais vu l'Orient, il le chante ; à l'Orient, il rattache l'Espagne, si fortement marquée par la civilisation arabe. *Les Têtes du sérail*, *Canaris*, *Navarin*, *Marche turque*, *la Bataille perdue*, *l'Enfant*, sont autant de morceaux qui se rapportent à la guerre gréco-turque. D'autres sont d'un *orientalisme* plus général : *le Feu du ciel*, *Chanson de pirates*, *la Captive*, *Clair de lune*, *les Djinns*, *Romance mauresque*. Sur l'Espagne : *Grenade*, et, si l'on veut, *Fantômes* (*Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes filles... Une surtout, un ange, une jeune Espagnole*...). Enfin, le poète aurait pu insérer partout ailleurs des pièces comme *Mazeppa* et *Lui* (sur *Napoléon*).

Les **Feuilles d'automne** (1831), les **Chants du crépuscule** (1835), les **Voix intérieures** (1837), les **Rayons et les Ombres** (1840). — De ces quatre recueils, il faudrait citer un trop grand nombre de pièces, ce serait une table des matières. L'actualité (*Sur le bal de l'Hôtel de Ville*, *A l'homme qui a livré une femme*, etc.), le « bonapartisme poétique » (*Napoléon II*, *A la Colonne*, *A l'Arc de Triomphe*, etc.), la vie intime du poète et sa famille (*A des oiseaux envolés*, *A Eugène vicomte H.* *Ce qui se passait aux Feuillantines vers* 1813, *Tristesse d'Olympio*), enfin la nature, forêt ou mer, — il n'est guère de thème lyrique que Victor Hugo n'ait touché, dans cette période de dix ans, pendant laquelle il écrit

encore presque tous ses drames, des romans, etc. C'est là qu'il faut le chercher dans la plénitude et la perfection de son génie, sans qu'il atteigne encore au lyrisme peut-être plus grandiose, mais plus démesuré, des *Contemplations*.

Les Châtiments parurent d'abord à Bruxelles, puis à Jersey en 1853. L'édition définitive et complète ne fut publiée qu'en 1870. C'est une satire lyrique en sept livres, un peu fatigante dans son ensemble, et que l'abus des *personnalités* gâtera de plus en plus. Mais le poète y atteint fréquemment à un degré de force et d'éloquence que rien n'égale dans notre littérature. A signaler, parmi les plus belles pièces : *A un martyr*, *A l'obéissance passive* (et en particulier quatre strophes sur les drapeaux) ; *Sacer esto*, *le Manteau impérial*, *l'Expiation* (qui contient le récit poétique de Waterloo. à comparer avec la narration de la même bataille dans *les Misérables*). *Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée*; *Ultima Verba* (...Et, s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là).

Les Contemplations (1856) se composent de deux parties : *Autrefois*, *Aujourd'hui*. « Un abîme les sépare, le tombeau », dit le poète dans sa préface. Ce tombeau est celui où reposent, à Villequier, près de Caudebec, sa fille Léopoldine et son gendre Ch. Vacquerie, morts tous deux d'un accident en Seine. On peut donner la préférence, dans ce trop gros recueil, au livre intitulé *Pauca meæ* (le livre IV), dans lequel Hugo chante l'enfance et la mort de sa fille. Le chef-d'œuvre est la pièce intitulée : *A Villequier*, où la profondeur et la sincérité de l'inspiration s'unissent à la plus solide facture. Il faut y joindre la pièce finale : *A celle qui est restée en France*. On peut encore retenir : livre I : *Réponse à un acte d'accusation* (déclaration d'un romantisme révolutionnaire) ; livre III : *le Revenant*, *Aux arbres* (Arbres de la forêt, vous connaissez mon âme...). Un grand nombre de morceaux des premiers livres sont des vers d'amour d'assez mauvais goût ; il semble que Hugo, dans le désœuvrement de son exil, ait voulu publier des fragments, des ébauches, qu'il avait écartés de ses quatre grands recueils lyriques, à l'époque de sa maturité puissante. Quant au livre VI, intitulé : *Au bord de l'Infini*, il se compose de morceaux *apocalyptiques*; quelques-uns, par leur obscurité laborieuse, justifient le mot cruel et charmant de Veuillot : « C'est Jocrisse à Pathmos. » Mais d'autres, tels que *les Mages*, *Ce que dit la Bouche d'ombre*, sont d'un lyrisme qui échappe, par sa puissance, à toute définition.

La Légende des siècles. — Ce recueil, qui forme aujourd'hui quatre tomes dans l'œuvre complète, parut, nous l'avons dit, en trois fois, 1859, 1877, 1883. Le sous-titre de la première série était significatif : *Petites Épopées*. Voici comment le poète conce-

vait son plan : « Exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique, la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science, lesquels se résument en un seul et immense mouvement vers la lumière... Ces poèmes se passent l'un à l'autre le flambeau de la tradition humaine, *quasi cursores*. C'est ce flambeau, dont la flamme est le vrai, qui fait l'unité de ce livre... L'épanouissement du genre humain de siècle en siècle, l'homme montant des ténèbres à l'idéal... l'éclosion lente et suprême de la liberté... voilà ce que sera, terminé, ce poème dans son ensemble (1)... » Et dans la pièce qui sert d'introduction, *la Vision d'où est sorti ce livre*, le poète croit voir le *mur des siècles*... « C'est l'épopée humaine, âpre, immense, écroulée. » — Il y a deux choses à considérer dans *la Légende des siècles* : les *Petites Épopées*, prises en elles-mêmes ; et l'*esprit* du poème, la théorie du progrès indéfini du genre humain, depuis *la Terre* et *le Sacre de la femme*, jusqu'à *la Trompette du Jugement*. On peut dire que tout ce qui est *récit* historique ou légendaire, œuvre de reconstitution du passé biblique, du moyen âge, du seizième siècle, des temps modernes, est, sauf quelques longueurs et quelques singulières fautes de goût, d'une beauté tout à fait originale. Au contraire, les pièces *à thèse*, philosophiques, religieuses, politiques, utopiques, sont pénibles, confuses, souvent d'une obscurité qui va jusqu'au galimatias. — Les perles de ce trop vaste écrin sont : *la Conscience, Booz endormi, le Romancero du Cid, le Mariage de Roland, Aymerillot, le Petit Roi de Galice, Eviradnus, le Travail des captifs, l'Aigle du casque, la Rose de l'infante, le Retour de l'empereur, Après la bataille, le Cimetière d'Eylau, les Pauvres Gens*. Voilà, peut-être, à quoi se réduiront un jour ces « petites épopées » ; et, dégagées de tout le fatras qui les alourdit, elles seront une des merveilles de la poésie épique au dix-neuvième siècle.

Dans les autres recueils : *l'Année terrible, l'Art d'être grand-père, les Chansons des rues et des bois*, etc., il y aura encore beaucoup à glaner. Mais on peut affirmer que rien n'y révèle de nouvelles beautés. Avec *la Légende des siècles*, Victor Hugo a vraiment atteint aux limites extrêmes de ses qualités et de ses défauts.

Le lyrisme de Victor-Hugo. — Si l'on veut essayer de définir le lyrisme de Victor Hugo, pour l'opposer à celui de Lamartine, il faut constater avant tout ceci : Lamartine représente en perfection une des formes du lyrisme

(1) *Légende des siècles*, préface de la première série (1859). Voir le jugement de T. Gautier dans son *Rapport sur le Progrès de la Poésie française depuis* 1830 (1867).

moderne, l'expression spontanée des sentiments intimes, en particulier de l'amour, de la mélancolie et de l'espérance ; il y mêle le sentiment de la nature. Victor Hugo est moins spontané, moins intime, mais plus varié. Il s'est défini lui-même une « âme de cristal » et un « écho sonore ». C'est dire qu'il a reflété, répercuté, multiplié, « orchestré » tous les thèmes lyriques. D'abord, il a chanté successivement toutes les impressions du siècle où il a vécu, depuis *la Naissance du duc de Bordeaux* jusqu'à *l'Année terrible;* c'est comme l'âme poétique du dix-neuvième siècle qui revit dans ses vers. Puis, tous les sentiments *ordinaires* et *normaux* : l'amour légitime, la famille, les enfants, la patrie. Il y a ajouté le tourment philosophique, l'évolution religieuse, l'énigme de la mort et de l'inconnu, la foi dans un avenir de liberté et de progrès. Bref, il est comme l'encyclopédie lyrique de son temps. Voilà pour le fond.

Pour la forme, Victor Hugo n'a pas, comme Lamartine, donné d'un premier jet ses plus beaux chefs-d'œuvre. Son génie s'est dégagé lentement, et il y entre autant de volonté que d'inspiration. Il se perfectionne de jour en jour dans son *métier*. Semblable à un artiste qui devient peu à peu maître de son pinceau et de sa palette, et qui a le souci d'enrichir et de renouveler sa manière, Hugo, d'année en année, est de plus en plus un *voyant* et un *peintre*. *Voyant*, il l'est par la structure même de son œil, qui lui fait distinguer, jusque dans les choses banales, des contours, des profondeurs, des nuances. Son *imagination* s'empare de ce que son œil lui a révélé ; elle le précise, le met au point, et le revêt, pour le *peindre*, de figures splendides. Par ces *figures*, elle donne au *réel* la profondeur et le mystère de la vision, elle donne au rêve et à l'abstrait la solidité et l'éclat du réel. Souvent aussi, cette imagination grossit, enfle, et dénature les choses, au point de fatiguer et de rebuter le lecteur (1).

(1) Un exercice très utile pour saisir les procédés de Victor Hugo consiste à ramener à l'*abstraction*, à l'*idée générale* ou à l'*anecdote* telle de ses pièces (*Napoléon II*, *Tristesse d'Olympio*, *les Pauvres Gens*, etc.) et d'étudier ensuite au moyen de quelles *images*, de quels *procédés*, Victor Hugo a donné la vie poétique à ces faits ou à ces sentiments.

Si l'on cherche à caractériser l'écrivain et le versificateur chez Hugo, le mot auquel on finit par s'arrêter est celui de *virtuose*, sans y attacher un sens défavorable. Il est impossible de posséder plus à fond les ressources et les secrets d'une langue et d'une métrique. Sa grammaire est impeccable ; son vocabulaire est d'une étonnante richesse ; il a tiré de l'alexandrin, sans le dénaturer jamais, des ressources infinies ; il a usé de tous les rythmes et de toutes les strophes en grand musicien. Il n'a manqué que de sobriété et de mesure. Voilà pourquoi la postérité fera nécessairement un choix dans cette œuvre géniale et immense (1).

Alfred de Vigny (1797-1863).

Vie et œuvres. — Le comte Alfred de Vigny (dont nous parlons ailleurs comme dramaturge et comme romancier) (2) occupe une place à part dans la poésie romantique. — Élevé par une mère charmante, aussi distinguée par le cœur que par l'esprit, il se sentit d'abord porté vers la carrière militaire, où s'étaient illustrés son père et ses aïeux. Entré dans l'armée au moment où l'épopée impériale était close, il ne pouvait avoir, comme officier, que des déceptions. En 1823, cependant, il partit pour la guerre d'Espagne ; mais son régiment, laissé en observation à la frontière, ne prit part à aucun combat. Il ne rapporta de cette expédition que les vers du *Cor*, sur la mort de Roland. Aussi démissionna-t-il, en 1827, pour se retirer dans sa « tour d'ivoire ».

Depuis 1820, il s'était mêlé au mouvement romantique ; il avait collaboré au *Conservateur littéraire* de Victor Hugo. En 1822, il publie son premier recueil. En 1826, il en donne une édition augmentée, sous le titre de *Poèmes antiques et modernes*. Cet ouvrage comprend trois parties : I. *Le Livre mystique*, composé de *Moïse*, *Éloa*, *le Déluge*. Dans *Moïse*, Vigny exprimait la théorie de la fatalité qui s'attache au poète (voir, au chapitre du Drame, *Chatterton*). — *Éloa, ou la sœur des anges*, *mystère*, est un court poème en

(1) Sur Victor Hugo dramaturge cf. p. 773; sur Victor Hugo romancier. cf. p. 873.

(2) Cf. p. 780 et 872.

trois chants. Un ange, né d'une larme du Christ, Éloa, aime par pitié Satan, et est entraîné par lui dans l'abîme. Poésie sereine et hautaine, mais froide. II. *Le Livre antique* se subdivise en *Antiquité biblique* et *Antiquité homérique.* Pour nous qui connaissons *la Légende des siècles* et les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, il nous semble que ces poèmes (*la Fille de Jephté, la Dryade,* etc.) sont bien abstraits. III. *Le Livre moderne.* Là se trouvent *le Cor* et *la Frégate la Sérieuse.* — Vigny, après cette publication, se tourna tout entier vers le roman et vers le théâtre. Il ne donna plus, comme poèmes, que *le Mont des Oliviers* et *la Maison du berger* (insérés dans la *Revue des Deux-Mondes*). Après sa mort seulement parut le livre intitulé *les Destinées,* et qui comprend, avec les deux pièces que nous venons de nommer, ses plus beaux poèmes : *la Colère de Samson, la Mort du loup, la Bouteille à la mer, l'Esprit pur.*

La philosophie de Vigny. — Vigny est surtout un penseur. De là, une production réduite, qui suppose de longues méditations ; de là, aussi, dans l'expression, moins de facilité que Lamartine, moins de virtuosité que Victor Hugo. Cette philosophie est un pessimisme hautain, qui mène le poète non pas au désespoir ou à la foi, mais au stoïcisme et à la pitié. Le point de départ de ce pessimisme est l'isolement douloureux et humiliant, dans lequel se sent l'homme supérieur ; l'humanité, dont pourtant il est le guide, ne le comprend pas et ne l'aime pas (*Moïse*). Or, ce n'est pas l'amour qui le consolera : l'amour n'est que trahison (*la Colère de Samson*). Ce n'est pas non plus la Nature, si accueillante pour Lamartine ; la Nature n'est pas une mère, mais une tombe (*la Maison du berger*). Au moins, l'homme peut-il tourner les yeux vers le ciel ? A ses angoisses la Divinité donne-t-elle une solution ? Non, Dieu est indifférent, et l'homme ne « *répondra plus que par un froid silence, Au silence éternel de la Divinité* » (*le Mont des Oliviers*). Que l'homme donc se renferme dans un stoïcisme farouche. Comme le loup acculé par les chasseurs, qu'il « meure sans parler » (*la Mort du loup*). Cependant il peut trouver une diversion à son malheur dans la pitié et dans l'amour pour ses semblables ; il peut « *aimer*

la majesté des souffrances humaines » (*la Maison du berger*); il peut lutter avec la nature et en triompher (*la Sauvage*); il peut surtout préparer le progrès pour l'humanité future: qu'il travaille à son œuvre, sans en attendre la récompense actuelle ou le résultat immédiat; si cette œuvre est vraiment grande, quelque jour elle sera comprise et féconde (*la Bouteille à la mer*).

Il y a de la beauté dans ce pessimisme, et Vigny a su présenter ses idées dans « des symboles » bien choisis, saisissants par leur simplicité et par leur puissance. Mais enfin, c'est un *système*, et rien n'est moins favorable à l'inspiration lyrique, laquelle sort des contradictions psychologiques et morales du cœur. Et cette indifférence superbe à l'égard de la nature prive les sujets de décor, de profondeur, et de ce que les paysagistes et les peintres en général appellent *de l'air*. Voilà pourquoi Vigny fait plutôt des bas-reliefs que des statues, et des dessins que des tableaux. Il lui arrive parfois de formuler, en des vers d'une idéale beauté, les colères ou la résignation de son orgueil; *la Maison du berger*, *la Mort du loup* et *le Mont des Oliviers* contiennent quelques-uns des vers les plus parfaits de notre langue.

ALFRED DE MUSSET (1810-1857).

Vie et œuvres. — Né et mort à Paris, Alfred de Musset appartenait à une famille qui s'était déjà distinguée dans les lettres, et qui comptait parmi ses ancêtres la Cassandre de Ronsard. Tout jeune, il fréquenta le Cénacle de l'Arsenal, où il fut accueilli comme une sorte d'*enfant terrible* du romantisme. Sans le vouloir peut-être, il en parodia spirituellement les excès dans ses premiers vers : *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830). Vint ensuite le *Spectacle dans un fauteuil* (1832), comprenant *la Coupe et les Lèvres*, *A quoi rêvent les jeunes filles*, *Namouna*. — Tous les vers écrits de 1829 à 1835 formèrent le recueil des *Premières Poésies*.

A partir de 1835, Musset publie dans la *Revue des Deux Mondes* ses plus beaux morceaux : l'*Ode à la Malibran*, les *Nuits*, *la Lettre à Lamartine*, *l'Espoir en Dieu*, etc., qui forment le recueil des *Poésies nouvelles* (1836-1852). Il donnait en même temps des *nouvelles*, des *comédies*, un roman

autobiographique : *la Confession d'un enfant du siècle.* Reçu à l'Académie française en 1852, il mourut prématurément en 1857.

Les *chefs-d'œuvre* de Musset, dans les différents genres lyriques, sont : — *Rolla* (1833), poème sans composition précise, mais qui contient des *morceaux* éloquents, quoique un peu gâtés par l'abus de la rhétorique ; les *Nuits* : — la *Nuit de mai* (1835), la *Nuit de décembre* (1835), la *Nuit d'août* (1836), la *Nuit d'octobre* (1837). Les deux plus belles sont la première et la dernière.

Nuit de mai : Une passion trahie laisse au cœur du poète la plus cruelle blessure ; la Muse, avec qui il dialogue, l'invite à reprendre sa lyre ; il ne veut plus chanter ; c'est en vain que la Muse énumère tous les thèmes sur lesquels pourrait s'exercer son inspiration ; il refuse toujours. Alors la Muse lui dit : *Rien ne nous rend si grand qu'une grande douleur...* Et : *Les plus désespérés sont les chants les plus beaux.* Elle lui rappelle la légende du pélican qui se frappe le cœur pour nourrir ses petits avec son sang... Mais le poète termine par un dernier refus ; sa douleur est trop récente. — *Nuit d'octobre* : Le poète semble consolé ; il accueille la Muse avec joie, et il est tout prêt à lui raconter l'histoire de cet amour d'hier, dont il se croit guéri. Mais il s'anime au souvenir de cette trahison ; il éclate en reproches passionnés. La Muse le calme, et lui apprend le prix de la douleur : *L'homme est un apprenti, la douleur est son maître ; Et nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert.* Le poète se calme par degrés, et part avec la Muse pour chanter le réveil de la nature. Cette *Nuit d'octobre* est un véritable drame, chef-d'œuvre de composition et de psychologie.

La *Lettre à Lamartine* (1836) est une magnifique profession de foi spiritualiste. Elle se complète par *l'Espoir en Dieu* (1838) et *le Souvenir* (1841). — Dans les *Stances à la Malibran* (1836), Musset pleure la mort d'une grande artiste, qui a donné sa vie pour son art. — Dans le délicieux badinage intitulé *Sur trois marches de marbre rose* (1840), il est étourdissant d'esprit et de virtuosité. — Citons encore : *Une Soirée perdue* (1840), qui contient un éloge de Molière devenu si justement célèbre.

Musset n'est qu'à demi romantique. Sans doute, il a

écrit les *Contes d'Espagne et d'Italie*, *les Marrons du feu*, etc., mais son *romantisme* est d'un espiègle plein de talent, qui s'amuse à ramasser l'instrument d'autrui, et à en jouer pour mystifier le public. Peut-être, d'ailleurs, Musset se laissait-il prendre à son propre jeu ; peut-être *la Ballade à la lune*, *la Coupe et les Lèvres*, *Rolla*, lui paraissaient-ils des chefs-d'œuvre, quand une crise terrible vint le secouer. Alors, adieu la couleur locale, le pastiche, l'amour de mélodrame, la déclamation. « *Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie !* » Musset ne pense plus qu'à chanter son désespoir, ses douleurs, ses souvenirs. Il est devenu le plus grand poète de l'amour sincère et trompé. La crise passée, il n'est plus romantique du tout, pas même comme Lamartine, dont il se rapprochait dans *les Nuits*, *l'Espoir en Dieu* et *le Souvenir*. Il devient un poète presque classique, avant tout spirituel, d'une sensibilité discrète, un héritier de La Fontaine et de Marivaux. Il écrit sur le romantisme les ironiques et cruelles lettres de *Dupuis et Cotonet*. Les critiques *classiques*, comme Nisard, le tirent à eux; et il est possible qu'un jour on le classe à part, comme un poète tout à fait indépendant.

Les poètes secondaires. — On peut encore citer quelques poètes lyriques de cette période (1815-1850) : — **Casimir Delavigne** (1793-1843). Nous signalons ailleurs ses drames et ses comédies (1). Poète lyrique, il acquit une grande réputation par ses *Messéniennes* (1815-1822), odes politiques inspirées par des actualités (*Waterloo*, la *Dévastation du Musée*) ou par l'histoire (*Jeanne d'Arc*). Cette poésie, toujours sincère et généreuse, nous paraît aujourd'hui manquer d'envolée et de *style*. Mais les contemporains plaçaient C. Delavigne à côté de Lamartine. — **Béranger** (1780-1857) dut à des *chansons* la popularité et la gloire. Libéral sous la Restauration, il chanta les soldats de l'Empire avec émotion et persifla le pouvoir avec esprit. Ses chansons, qui paraissaient dans les journaux, et couraient les salons et les cafés, formèrent successivement trois recueils, en 1815, 1821 et en 1833. Bien qu'elles aient beaucoup perdu, puisque l'*allusion* en faisait presque tout le prix, quelques-

(1) Cf. p. 783.

unes survivent à leur succès d'actualité : la *Sainte-Alliance*, le *Vieux drapeau*, la *Bonne vieille*, les *Hirondelles*, le *Vieux sergent*, etc. — **Émile Deschamps** (1791-1871) a réuni ses principales poésies dans ses *Études françaises et étrangères* (1828), dont la préface est un excellent document pour l'histoire critique du romantisme (1).

II. — Les parnassiens.

La transition. — Théophile Gautier (1811-1872). — Il se croit d'abord la vocation de peintre (et il ne se trompe que sur l'emploi des procédés); c'est comme *rapin*, élève de Rioult, qu'il prend part à « la bataille d'*Hernani* », et qu'il scandalise les « philistins » avec son pourpoint rouge cerise, son pantalon vert d'eau, et son pardessus gris noisette. Il publie ses premiers vers à la fin de 1830, sans y révéler encore autre chose qu'une certaine sûreté dans la facture. En 1833, son originalité commence à s'affirmer dans *Albertus*, où il se montre romantique assez exagéré ; mais la même année, avec une désinvolture d'esprit qui rappelle celle de Musset, il « blague » ses amis dans *les Jeune-France*. Il commence à cette époque à écrire dans les revues et dans les journaux ; c'est en 1837 qu'il entre à *la Presse* pour y faire la critique dramatique et la critique d'art ; puis, en 1845, il passe au *Moniteur*. Toute sa vie, il s'est plaint de cet esclavage, auquel il s'est cependant condamné par vocation ; car il a, quoi qu'on en dise, l'étoffe d'un véritable critique, mais d'un critique impressionniste. Il n'en continue pas moins à publier des vers, parallèlement avec des romans : *la Comédie de la mort* (1838), *Émaux et Camées* (1852), *le Roman de la momie* (1856), *le Capitaine Fracasse* (1863) ; et des voyages : *Tra los montes* (Voyage en Espagne 1839), *Italia* (1852), *Constantinople* (1854), *Voyage en Russie* (1866).

Théophile Gautier pratique le premier la théorie de *l'art pour l'art*. Il réagit contre l' « hypertrophie du Moi (2) », contre les perpétuelles effusions sentimentales (Lamartine), contre les désespoirs de l'amour déçu (Musset), contre

(1) Sur Sainte Beuve, cf. p. 806.

(2) Cette spirituelle définition du romantisme exagéré est de F. Brunetière.

les prétentions philosophiques ou politiques du poète (Vigny, Hugo). Selon Gautier, le poète est un homme qui *voit le monde extérieur* et qui en exprime, en vers plastiques et colorés, les aspects divers. Ce n'est pas qu'il bannisse toute *idée* de la poésie; mais il n'en impose aucune à son lecteur; celui-ci, devant un tableau ou devant une silhouette, éprouvera tel ou tel sentiment comme devant la réalité. Aussi Gautier est-il avant tout un grand artiste, qui peut-être, en plein romantisme, a sauvé notre langue et notre versification d'une sorte de diffusion verbale et rythmique. Son chef-d'œuvre est *Émaux et Camées.*

Le Parnasse. — En 1866, le libraire Lemerre publiait, sous le titre de *Parnasse*, un recueil comprenant des vers de Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, J.-M. de Hérédia, A. Silvestre, Léon Dierx, F. Coppée, Villiers de l'Isle-Adam, A. Theuriet, Stéphane Mallarmé, Verlaine, etc. Cette réunion ne fut que momentanée, et tel *parnassien* s'est très vite séparé du *Parnasse.* Sans parler des dissidences complètes qui se produisirent avec Mallarmé et Verlaine, chefs du *symbolisme*, on verra combien diffèrent de Leconte de Lisle et de Hérédia, les Coppée et les Sully-Prudhomme. Si l'école parnassienne est celle de la beauté plastique, du rythme, de l'impersonnalité poussée jusqu'à l'indifférence, le nom de *parnassien* ne convient exactement qu'à Leconte de Lisle et à J.-M. de Hérédia. Les autres, comme Sully-Prudhomme et F. Coppée, encore qu'on les appelle *parnassiens*, sont des poètes, tout simplement, sans autre étiquette que leur illustre nom.

Leconte de Lisle (1818-1894). — Né à la Réunion, Leconte de Lisle voyagea aux Indes et dans les îles de la Sonde. Il y put emplir ses yeux des sensations colorées que plus tard il devait faire passer dans ses vers. Il vécut ensuite à Rennes, où il étudia l'histoire et le grec; à cette époque (1841) il publia des vers d'une singulière banalité, et dont personne, au moment de sa grande célébrité, n'avait conservé le souvenir, pas même lui. En 1846, il s'installe à Paris, s'occupe à la fois de poésie antique (traductions de l'*Iliade*, de l'*Odyssée*, etc.) et de politique (esclavage). Il donne, en 1852, ses *Poèmes antiques*, avec une *Préface* qui est un pro-

gramme de la nouvelle poésie ; en 1854, les *Poèmes et Poésies ;* en 1862, les *Poèmes barbares.* Il devient alors le chef incontesté de l'école parnassienne. En 1873, il se présente sans succès à l'Académie ; à chaque élection nouvelle, il échoue: mais Victor Hugo lui réserve toujours sa voix. Aussi est-ce à Victor Hugo qu'il succède en 1886.

Nous n'avons qu'à nous reporter à la préface des *Poèmes antiques* (1) (1852) pour y trouver la définition de cette poésie : « ... Bien que l'art puisse donner, dans une certaine mesure, un caractère de généralité à tout ce qu'il touche, *il y a dans l'aveu public des angoisses du cœur une vanité et une profanation gratuites.* D'autre part, quelque vivantes que soient les passions politiques de ce temps, elles appartiennent au monde de l'action ; le travail spéculatif leur est étranger. Ceci explique l'*impersonnalité* et la *neutralité* de ces études... Il faut *se réfugier dans la vie contemplative et savante, comme en un sanctuaire de repos et de purification... L'art et la science*, longtemps séparés par suite des effets divergents de l'intelligence, *doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre.* L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse. Mais l'art a perdu cette spontanéité intuitive, ou plutôt il l'a épuisée ; c'est à la science de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées, qu'il fera revivre dans les formes qui lui sont propres. »

Ce programme anti-romantique une fois exposé, il convient de distinguer, avec F. Brunetière, les trois inspirations de Leconte de Lisle : 1° l'*antiquité*, sous deux formes: gréco-païenne (*Hypathie, la Vénus de Milo, Niobé, l'Enfance d'Héraklès*, etc., et *les Erinnyes*, drame en trois actes, imité de l'*Orestie* d'Eschyle), et indoue ou bouddhique (*Bhagavat, Surya, la Vision de Brama*;) 2° l'*exotisme* : son goût de savant pour le bouddhisme se combine avec ses souvenirs de voyages, et lui inspire ses paysages éclatants (*le Bernica, la Fontaine aux Lianes*) et ses descriptions d'animaux (*le Rêve du jaguar, les Éléphants, la Panthère noire, le Sommeil du condor* ;) 3° le *pessimisme*,

(1) Cette *préface* ne figure pas dans les éditions actuelles des *Poèmes antiques.*

qui procède en lui du positivisme scientifique, du paganisme et du bouddhisme. Dans les pièces comme *Midi*, *Nox*, le pessimisme de Leconte de Lisle se sépare franchement de celui de Vigny, en ce qu'il cherche une consolation ou un oubli dans la nature (*O mers, ô bois songeurs... Vous avez apaisé ma tristesse profonde*). Dans l'admirable pièce intitulée *Dies iræ*, le poète chante l'anéantissement dans la mort, à laquelle il demande de nous rendre « le repos que la vie a troublé ».

Écrivain, Leconte de Lisle forge des vers robustes et sonores, un peu raides ; sa langue sent l'effort, toujours heureux d'ailleurs, d'un artiste qui veut réaliser un certain degré de précision, de *plasticité* et d'éclat.

J.-M. de Hérédia (1842-1905). — Hérédia, né à Santiago de Cuba, élevé en France, resta fidèle au Parnasse. Il publia un à un, dans les revues, les sonnets dont le recueil, paru en 1893, porte pour titre: *les Trophées*. Jamais la formule fameuse de Boileau : *Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème*, n'avait paru si juste. Chacun de ces sonnets est un poème, en effet, d'une composition si serrée et si savante, qu'on ne se lasse point de les relire pour en pénétrer de plus en plus le sens, et d'un style à la fois si plein et si éclatant, d'un rythme si impératif, que c'est une joie pour l'œil et pour l'oreille. On cite particulièrement : *Le Chevrier*, *Némée*, *La Trébbia*, *Soir de bataille*, *Antoine et Cléopâtre*, *Les Conquérants*.

Sully-Prudhomme (1839-1908). — C'est par l'étude des sciences que Sully-Prudhomme se prépara à la poésie. De là, dans la notation de ses sensations ou dans sa psychologie générale, une précision singulière. Ame vibrante et que « d'innombrables liens frêles et douloureux » relient à l'univers entier, Sully-Prudhomme exprime dans un style d'une transparence de cristal, sans recherche de couleur, sans déclamation, sans affectation d'aucun genre, les nuances les plus fines et les plus justes. Parnassien, juste le temps nécessaire pour apprendre à fond le métier, il croit avec raison que la poésie doit être intime et philosophique, et que « le monde extérieur » n'est intéressant qu'en tant qu'il sollicite notre pensée, à titre

d'énigme sublime. Les *Stances et Poèmes* (1865-1866) contiennent, parmi les morceaux les plus remarquables : *le Vase brisé*, *l'Habitude*, toute l'exquise série intitulée *Jeunes Filles*. — *Les Épreuves et les Solitudes* (1866 1872) : *Première Solitude*, *la Voie lactée*, *la Lyre et les Doigts*, *le Missel*, etc. — *Les Vaines Tendresses* (1872) renferment peut-être les plus belles pièces : *Aux amis inconnus*, *la Coupe*, *l'Étoile au cœur*, etc. — *Le Zénith* (1878) est un court poème consacré à la catastrophe du ballon de ce nom. — Plus tard Sully-Prudhomme rédigea des poèmes philosophiques et symboliques, plus vastes, et un peu froids, comme *la Justice* (1878) et *le Bonheur* (1888). Enfin, il a donné plusieurs études philosophiques très distinguées : une *Préface* à sa traduction du premier livre de *Lucrèce*, une étude sur *Pascal*, et il a réuni sous le titre de *Testament poétique* (1901) un certain nombre de morceaux critiques dans lesquels on trouve une très intéressante discussion avec les symbolistes sur la nécessité d'un vers mesuré et rythmé.

François Coppée (1842-1908). — Poète des *intimités*, des *humbles*, des réalités un peu mesquines de la vie quotidienne, Coppée a su faire sortir un pénétrant et délicat parfum de toutes les choses banales ; il a pensé que la poésie n'avait besoin ni de grands sujets ni de héros, mais que l'homme, par ce seul fait qu'il souffre, qu'il aime, qu'il espère, qu'il se résigne, est un foyer intense de vraie poésie. On peut discuter son *système*, car c'en est un : c'est de parti pris que Coppée choisit un « petit épicier de Montrouge », de « petits bourgeois », un « mécanicien de la ligne du Nord », etc., et qu'il les place dans un cadre vulgaire minutieusement étudié. Bien qu'il pousse, dans cette vulgarité, d'exquises fleurettes poétiques, il est permis de préférer, chez Coppée, les mélancolies charmantes de *l'Arrière-Saison* (1887), et la beauté philosophique et religieuse des *Paroles sincères* (1890). Beaucoup d'autres pièces de ses nombreux recueils prouvent qu'il était avant tout une âme d'une délicatesse un peu souffrante, héritier de Lamartine et de Musset, rival de Sully-Prudhomme, et qu il s'était fait un *genre* un peu artificiel du *naturalisme poétique*. — Nous avons parlé ailleurs de ses beaux drames en vers. Quant à certaines pièces séparées : *la Lettre d'un*

mobile breton, *la Veillée*, *la Bénédiction*, il nous paraît qu'elles seront bientôt tout à fait démodées.

Nous ne pouvons que nommer: **Baudelaire** († 1867), poète étrange, qui publie, en 1857, les *Fleurs du mal* ; — **Th. de Banville** († 1891), versificateur prestigieux ; — **V. de Laprade** († 1883), poète idéaliste et philosophe, auteur de *Psyché*, des *Odes et poèmes*, etc., — **A. Brizeux** († 1858), le plus distingué de nos « poètes du terroir », dont le chef-d'œuvre est *Marie* (1831) ; — **A. Barbier** († 1882), auteur des *Jambes* (1830), etc.

III. — Le symbolisme.

L'histoire de l'art se compose d'une suite de réactions. Après le *Romantisme*, le *Parnasse* ; après les *parnassiens*, les *symbolistes*. Ceux-ci accusent non seulement Th. Gautier, Leconte de Lisle, Hérédia, d'être trop *matérialistes*, et d'attacher à la forme un prix excessif ; mais les Sully-Prudhomme et les Coppée leur paraissent également étouffer la pensée ou le sentiment sous la lourdeur et sous la précision du vers.

Pour **Paul Verlaine** (1844-1896), la poésie n'est plus qu'une musique, imprécise, aux rimes capricieuses, sans « composition », sans « éloquence ». Verlaine était poète de race, et sa sensibilité maladive, qui va du cynisme inconscient à la plus suave religiosité mystique, lui a inspiré quelques morceaux admirables dans ses *Poèmes saturniens*, ses *Romances sans paroles*, et surtout dans *Sagesse*.

Stéphane Mallarmé (1842-1898), qui passe pour le chef et le théoricien du symbolisme, est plus difficile à comprendre. Poète d'un réel talent, il eut le tort de fuir la clarté et la précision ; et si ses défauts mêmes ont du charme, ceux de ses disciples ont jeté le ridicule sur toute l'école. Ses morceaux les plus célèbres sont : l'*Après-midi d'un Faune*, les *Fenêtres*, l'*Azur*.

BIBLIOGRAPHIE

Les *Œuvres* des poètes, indiquées à leur date dans ce chapitre.

Nous recommandons tout particulièrement la lecture de leurs *Préfaces*, où ils se sont définis eux-mêmes le plus souvent d'une manière si heureuse, que la critique n'a fait que les démarquer.

F. Brunetière, *l'Évolution de la poésie lyrique au dix-neuvième siècle*, Paris, 1895, où l'on trouvera, en tête de chaque chapitre, l'indication des principaux travaux consacrés aux différentes écoles.

CHAPITRE V

LE DRAME ROMANTIQUE

Sommaire : 1° Le drame romantique est une combinaison du *mélodrame* et de *la tragédie historique*. — *La théorie* est exposée par V. Hugo dans *la Préface de Cromwell* (1827) : abandon des unités, mélange des genres, union du sublime et du grotesque, versification plus libre.

2° Victor Hugo donne *Cromwell* (1827), *Marion Delorme* (1829), *Hernani* (1830), etc. *Les Burgraves* (1843) n'obtiennent qu'un demi-succès ; V. Hugo renonce au théâtre. — Ses drames sont assez faibles par *l'action* et par *les caractères* ; ils se rachètent par *la poésie*.

3° *Dumas père* fait jouer, en 1829, *Henri III et sa cour*, drame historique en prose. Puis il verse de plus en plus dans le mélodrame.

4° *A. de Vigny* imite Dumas dans *la Maréchale d'Ancre* (1831), mais est plus original dans *Chatterton* (1835), drame passionnel et pièce à thèse. Il a le premier donné une traduction intégrale *d'Othello* (1829).

5° *A. de Musset* ne destinait pas à la scène ses *Comédies et Proverbes*, qui furent écrits sans souci des conventions théâtrales, mais qui se trouvèrent plus dramatiques, au vrai sens du mot, que les pièces de Hugo. Ces comédies offrent le plus piquant mélange de vérité et de fantaisie.

6° Une réaction classique se produit en 1842 avec *la Lucrèce* de Ponsard ; mais elle dure peu, et Ponsard lui-même aboutit au drame historique (*Charlotte Corday*) et à la comédie bourgeoise.

7° Vers la fin du siècle, on revient au drame en vers, de forme romantique, avec les pièces de *F. Coppée* et de *J. Richepin*.

I. — Comment s'est formé le drame romantique.

Le mélodrame. — Il existait, sous le règne de Louis XIII un genre confus et extravagant, la tragi-comédie, qui aurait pu donner une sorte de drame héroïque mi-shakespearien, mi-espagnol. Les tendances invincibles de l'esprit fran-

çais vers la *raison* bannirent bientôt du théâtre la *tragi-comédie*. — Au commencement du dix-neuvième siècle, sous le Consulat et l'Empire, tandis que les imitations pseudo-classiques occupaient encore la scène du solennel Théâtre-Français, un autre genre, moins confus que la tragi-comédie, mais non moins extravagant, attirait la foule à l'Ambigu, à la Gaîté, à la Porte-Saint-Martin : c'était le *mélodrame*. La Révolution, en effet, avait transformé le public. Au peuple qui se contentait jadis de tréteaux et de bateleurs, il fallait de plus nobles émotions dramatiques. Guilbert de Pixérécourt fut son Corneille ; et Caigniez, son Racine (1).

Quand on parcourt le répertoire des mélodrames joués entre 1800 et 1830, on est surpris d'y trouver tant de sujets historiques, chevaleresques, empruntés au moyen âge français et allemand, à l'Italie de la Renaissance, à l'Espagne catholique ou mauresque. L'intrigue en est ténébreuse, il y a des souterrains et des oubliettes, et le traître y joue un rôle capital. Le comique, disons mieux, le grotesque, y est juxtaposé au tragique; à côté du traître, le *niais*, paysan ou soldat, le *bouffon*, le *valet*, sont chargés, comme le *gracioso* du drame espagnol, de reposer la foule de ses émotions douloureuses en excitant le rire. Les décors sont nombreux et éclatants, avec des *trucs* ingénieux, et des surprises de mise en scène, qui enchantent les naïfs spectateurs. Le dénouement est presque toujours heureux, en ce sens que les personnages sympathiques sont sauvés et récompensés, tandis que le traître est puni. Enfin, le mélodrame est écrit en prose, dans un style à la fois amphigourique et primitif, mélange de platitude et de pathos; mais ce style *passe la rampe* et secoue vivement son public.

En quoi le mélodrame ressemble au drame romantique, et en diffère. — On reconnaît dans le *mélodrame* quelques-uns des éléments essentiels du drame romantique : sujets empruntés à l'histoire moderne française ou étrangère, intrigue compliquée et sombre, mélange du sérieux et du rire, importance des décors et de la couleur locale. Il est donc

(1) Cf. p. 714.

juste d'affirmer, en un certain sens, que le drame romantique n'est que le *mélodrame parvenu*. Mais, pour se substituer à la tragédie, le mélodrame se modifie sur quelques points, qui sont d'une si grande importance qu'on peut bien dire aussi que le drame romantique est essentiellement différent du mélodrame. — D'abord, le *style*. Le genre, en changeant de théâtre et de public, renonce à l'une de ses libertés, pour s'astreindre aux usages du grand monde où il est admis. Le drame romantique de Victor Hugo est le plus souvent écrit en vers; et le vers au théâtre, c'est une convention toute classique ; c'est l'habit et la cravate blanche dans le monde. Parfois, V. Hugo écrit en prose; en prose également sont les drames de Vigny et de Musset. Mais c'est une prose noble ou poétique. Seul, Dumas père est assez proche parent de Pixérécourt. — La seconde différence essentielle, pour qui compare le *drame romantique* au *mélodrame*, c'est que le dénouement du mélodrame est *heureux*, et que celui du drame romantique est *malheureux*. Et ce seul caractère suffirait à préserver *Hernani* et *Chatterton* d'une comparaison humiliante avec *l'Homme aux trois visages* ou *le Courrier de Lyon*. Grâce au dénouement malheureux, en effet, un des principes de la pure tragédie classique se conserve dans le drame romantique, je veux dire la *pitié*. L'autre principe, la *terreur*, si on l'excite dans le mélodrame, c'est pour ainsi dire sous cette réserve que le dénouement nous en affranchira ; et, rassurés d'avance, nous n'y voyons qu'un jeu. Mais, conditionnées l'une par l'autre, *terreur* et *pitié* nous laissent, dans le drame romantique comme dans la tragédie, cette impression de *tristesse majestueuse* dont parle Racine ; et cela suffit pour donner au genre la même dignité qu'à la tragédie.

Influence de la tragédie. — C'est qu'en effet si le drame romantique subissait l'influence du mélodrame, il était, d'autre part, et presque malgré lui, fortement marqué par la tragédie. Celle-ci n'était restée qu'en apparence un genre immobile. Immobile était le cadre ; mais le contenu en avait été incessamment renouvelé. Quelques romantiques féroces s'écriaient : « Qui nous délivrera des Grecs et des

Romains ! » Il y avait beau temps que les Romains et les Grecs n'étaient plus les locataires à bail de la tragédie classique. Et il suffirait de jeter un coup d'œil sur les tragédies représentées de 1815 à 1830, pour constater quelle place y tenait l'histoire moderne. Voici *les Vêpres siciliennes* de C. Delavigne (1819), le *Louis IX* d'Ancelot (1819), la *Jeanne d'Arc à Rouen* de Davrigny (1819), le *Charles de Navarre* de Brifaut (1820), *le Comte Julien* de Guiraud (1823), *le Maire du Palais* d'Ancelot (1823), le *Pierre de Portugal* d'Arnault (1823), la *Jeanne d'Arc* de Soumet (1825), le *Louis XI* de Mély-Janin (1827), etc. Et je ne nomme ici que des tragédies en cinq actes et en vers, où les unités classiques sont respectées. On voit que les sujets n'en sont ni grecs, ni romains.

La Critique. — Parmi les critiques de l'époque, les *positions* sont les suivantes : Il y a seulement deux ou trois attardés qui demandent que l'on traite exclusivement des sujets antiques dans les *Unités* ; tous les autres se répartissent en deux écoles : 1° ceux qui disent : « Cherchons de nouveaux sujets ; exploitons l'histoire de France et celle des autres pays ; imitons les chefs-d'œuvre des littératures étrangères; — mais conservons la *forme classique*. C'était appliquer à la tragédie le précepte de Chénier : « Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques. » — 2° ceux qui disent : « A des sujets nouveaux, historiques, étrangers, convient une forme nouvelle. Indépendance complète pour le poète dramatique. » Cette seconde opinion est soutenue, de 1819 à 1830, dans les journaux littéraires (*Lycée français*, *Globe*, *Revue française*, etc.) par des critiques éminents, comme Ch. de Rémusat, Ch. Loyson, P. Dubois, Magnin, etc...

En 1825, paraît le *Théâtre de Clara Gazul* de P. Mérimée, recueil de courtes pièces attribuées par leur auteur à une comédienne espagnole. On y trouvait une liberté shakespearienne unie à la fantaisie de Calderon.

Le jour donc où Victor Hugo écrit *Cromwel* (1827), le jour où Alexandre Dumas écrit *Christine* (1828) et fait représenter *Henri III et sa Cour* (1829), ils s'associent à un mouvement contemporain. Le genre qu'ils « mettent au point »

et qu'ils consacrent enfin par des « chefs-d'œuvre », était préparé à la fois par le *mélodrame historique*, par la *tragédie historique*, par les essais audacieux et piquants de Mérimée. Ils ont pris au mélodrame, bien plus qu'à Shakespeare, sa liberté et sa variété; ils ont pris à la tragédie sa terreur, sa pitié et la dignité du style.

Et, puisque nous venons de nommer Shakespeare, ajoutons que les représentations données par des acteurs anglais, à Paris, en 1828, avaient contribué, elles aussi, à préparer le public au succès d'*Henri III* et d'*Hernani* (1).

II. — Les théories.

Ces théories sont exposées avec éclat dans la célèbre préface de *Cromwel*, écrite par Victor Hugo en 1827. Cette préface a été considérée comme le manifeste de la jeune école dramatique; ce n'est pas qu'elle soit fort originale (2). Toutes les idées de Victor Hugo sont dans la critique courante de son temps. Mme de Staël, par ses analyses de Shakespeare, de Gœthe, de Schiller, avait répandu dans le public lettré le goût et le désir d'une forme dramatique plus libre. Les journaux du temps, *le Conservateur littéraire*, *la Muse française*, *le Lycée français*, *le Globe*, etc., en discutant à leur apparition les pièces nouvelles, indiquaient la voie à suivre pour substituer à la tragédie caduque un genre nouveau et vivant. Le célèbre Manzoni (3), répondant à un compte rendu de son premier drame, *Carmagnola*, publiait en 1820 une *Lettre sur les unités* à laquelle dut collaborer Fauriel, et qui est la plus fine et judicieuse discussion que l'on ait produite sur notre

(1) Sur cette préparation du drame romantique, d'après les témoignages contemporains, voir notre *Presse littéraire sous la Restauration*, pp. 318-372.

(2) Voir l'*Introduction* de M. MAURICE SOURIAU à son édition de la *Préface de Cromwell* (1897), p. 1 à 38.

(3) Manzoni (1784-1873), plus connu comme auteur du roman intitulé *les Fiancés*, a donné deux drames : en 1820, *le Comte de Carmagnola* et, en 1823, *Adelchi*; il s'y montre plutôt disciple de Gœthe que de Shakespeare. — Lire la *Lettre* dans *Théâtre et poésie* de MANZONI, trad. Latour (Charpentier).

système classique. Mais qui donc avait lu cette savante étude ? Le Théâtre-Français continuait à fermer sa porte aux nouveautés, et le public persistait dans ses routinières admirations. Victor Hugo, mesurant l'effort à la résistance, fit de sa *préface* une machine de guerre, énorme et bruyante, bourrée de paradoxes et d'antithèses, revêtue d'un style éclatant. Cette fois, le public et les auteurs furent touchés.

Analyse de la préface de Cromwell. — Victor Hugo jette d'abord un coup d'œil d'ensemble sur le développement de la poésie à travers l'humanité. La poésie s'est éveillée dans le monde avec l'homme lui-même ; mais cette poésie fut alors toute d'extase et d'adoration, toute *lyrique*. A mesure que l'humanité évolue et *agit*, la poésie devient *épique*. La Genèse représente le *lyrisme* ; Homère incarne l'*épopée*, laquelle conserve ses caractères essentiels quand, au lieu d'être chantée ou récitée, elle est mise en action sur le théâtre. « Tous les tragiques anciens, dit Hugo, détaillent Homère. Mêmes fables, mêmes catastrophes, mêmes héros. Tous puisent au fleuve homérique. C'est toujours l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Comme Achille traînant Hector, la tragédie grecque tourne autour de Troie. » Enfin, l'avènement du christianisme révèle à l'homme sa dualité ; l'homme rentre en lui-même ; et son cœur est désormais partagé entre les vertus qu'il doit pratiquer et les instincts de sa nature qui le portent au mal : c'est l'*âge dramatique*. — A la lettre, cette thèse ne se soutient pas. L'*Œdipe-roi* de Sophocle et l'*Hippolyte* d'Euripide sont dramatiques au sens le plus exact du mot. Et peut-on dire que l'âge moderne soit exclusivement dramatique, surtout au dix-neuvième siècle, où le lyrisme envahit tout ? Mais ce système contient cependant une part de vérité. Ainsi, on ne saurait nier (et Victor Hugo ne fait que reprendre ici l'admirable thèse de Chateaubriand) que l'analyse des sentiments et des passions n'ait reçu du christianisme à la fois des éléments nouveaux et une méthode nouvelle ? La *psychologie* est une science moderne. C'est par cette science si délicate que Racine est supérieur aux anciens ; c'est par là que Shakespeare et Gœthe l'emportent en profondeur et en complexité sur les Grecs.

Or, continue V. Hugo, le drame a pour objet la *vérité* ; il le définirait volontiers : *la résurrection de la vie intégrale*. C'est donc bien à tort, selon lui, qu'on a créé à l'époque classique deux genres séparés : *tragédie* pour les passions nobles et terribles, *comédie* pour les ridicules. Ici, les larmes ; là, le rire. Réunissons ces deux éléments, le beau et le laid, le *sublime* et

le *grotesque.* « La poésie complète est dans l'harmonie des contraires. » Retenons bien cette dernière formule : car Victor Hugo, qui proscrit les *unités* de *temps* et de *lieu*, conserve l'*unité d'action*, et tient à l'unité d'*impression.* Reste à savoir jusqu'à quel point le mélange du *sublime* et du *grotesque* peut être harmonieux ? Shakespeare y a réussi, parce qu'il a soumis tout l'ensemble de son drame à une idée fixe qui nous tyrannise, et à une optique puissante qui en fait l'unité. Mais il n'en est pas de même du *Roi s'amuse* et de *Lucrèce Borgia*, où le spectateur sent quelque incohérence. — Enfin, Victor Hugo fait de très judicieuses réflexions sur le style dramatique en vers. L'*alexandrin*, le vers traditionnel de la tragédie, doit rester celui du drame ; mais il le faut assouplir et colorer, en revenant à certaines libertés interdites depuis deux siècles : enjambement, déplacement de la césure, etc. ; d'ailleurs, « rester fidèle à la rime, cette esclave-reine, cette suprême grâce de notre poésie », et « fuir la tirade », car c'est le *personnage* qui doit parler et non l'*auteur.* — V. Hugo a bien, en effet, transformé en un merveilleux instrument l'ancien alexandrin classique ; il est en ce sens un incomparable virtuose. Mais il n'a pas tenu parole en ce qui concerne la *tirade.* Et si jamais *personnages* se sont oubliés eux-mêmes pour laisser parler l'*auteur*, ce sont bien, certes, les *Hernani*, les *Ruy-Blas* et les *Triboulet* !

Telle est dans son ensemble cette *préface* célèbre, où le jeune Victor Hugo a répandu plus d'images que d'idées. Une érudition assez naïve l'encombre d'exemples pris à des ouvrages que l'auteur connaît surtout de réputation. Telle qu'elle est, on ne saurait nier son importance, prouvée surtout par l'accueil qu'elle reçut dans la presse littéraire de l'époque. Il n'est pas un critique de quelque valeur qui ne l'ait analysée et discutée (1).

Il faudrait compléter cette théorie générale du drame romantique par les autres *préfaces* de Victor Hugo, publiées en tête de chacune de ses pièces. La théorie du *sublime* et du *grotesque*, notamment, est reprise dans les préfaces du *Roi s'amuse* (1832) et de *Lucrèce Borgia* (1833). Autre chose dans les préfaces de *Marie Tudor* (1834) et de *Ruy-Blas* (1838) : ces drames ont un sens historique et philosophique ; le poète est un penseur et un prophète.

Enfin, n'oublions pas qu'Alfred de Vigny a écrit, en

(1) Voir notre *Presse littéraire sous la Restauration*, p. 318.

1829, en tête de sa traduction d'*Othello*, une *Lettre à Lord XXX*, où la question des *unités*, du *style*, de la *liberté au théâtre* est reprise et traitée avec une solennité un peu apocalyptique, mais toutefois avec un certain sens critique; et, en 1834, en tête de *Chatterton* : *Dernière nuit de travail...*, sur la signification *morale* et *sociale* du drame.

A. de Musset n'a point fait de théorie du romantisme au théâtre; il s'est contenté de persifler spirituellement celle des autres, dans ses *Lettres de Dupuis et Cotonet*.

III. — **Les drames de Victor Hugo** (1827-1843).

1827. **Cromwell**. — Ce drame en cinq actes n'a jamais été représenté; les personnages en sont trop nombreux, les vers aussi. C'est plutôt une *étude historique* sous la forme dramatique. Cependant, à y bien regarder, l'action en est simple : il s'agit de savoir si Cromwell, le Protecteur, acceptera ou non le titre de roi, que veut lui décerner le Parlement ? Une conjuration s'est formée, composée de puritains et de cavaliers, pour se saisir de Cromwell et le poignarder, avant qu'il ait pu « ceindre le diadème ». Le premier acte, tout à fait nouveau par son mouvement et sa variété, nous initie aux desseins et aux ambitions des conjurés. Le poète y témoigne d'une érudition parfois heureuse, souvent confuse. Il y imite beaucoup Walter Scott. — Le second acte nous présente Cromwell dans son intérieur. C'est un nouveau *tableau*, qui ne manque pas de verve, d'esprit, d'exactitude, mais où l'action ne marche guère. — Au troisième acte, un des conjurés, Rochester, boit le narcotique préparé pour Cromwell; — et au quatrième acte, c'est lui que les conjurés vont frapper, croyant s'être saisi du tyran. Mais Cromwell, qui, déguisé, assiste à leur délibération, les fait arrêter. — Enfin, au cinquième acte, tout est préparé pour le couronnement de Cromwell. Tous les corps de l'État défilent devant l'estrade, tout le peuple est là. Celui qui est chargé de lui présenter la couronne doit le frapper d'un coup de poignard. Mais Cromwell, averti, repousse hypocritement cet honneur dangereux. Il est acclamé par ses adversaires eux-mêmes. Resté seul, il se dit : « Quand donc serai-je roi ? »

1829. **Marion Delorme**. — Lue par Victor Hugo à ses amis (1), cette pièce fut reçue au Théâtre-Français, mais aussitôt inter-

(1) Cette lecture eut lieu chez Eugène Deveria; y assistaient : le baron Taylor, commissaire royal auprès du Théâtre-Français;

dite par la censure. Elle ne put être jouée qu'en mai 1831, à la Porte-Saint-Martin ; Mme Dorval créa *Marion*, et Bocage *Didier* ; elle fut reprise plus tard au Théâtre-Français. Victor Hugo avait fait une démarche auprès de M. de Martignac ; le ministre le renvoya au roi Charles X, qui refusa d'opposer son *veto* à celui de la censure. — *Marion Delorme* est une pièce assez maladroitement composée, et dont tous les *caractères* sont conventionnels. Le jeune Didier, héros *byronien*, mystérieux, aime, sans la connaître, Marion Delorme. Il se bat, malgré les édits du cardinal, avec son rival Saverny ; il est arrêté. Grâce à Marion, il s'échappe. Quand il apprend quelle est celle qu'il aime, il se livre lui-même à la justice. Marion obtient sa grâce du roi Louis XIII ; mais celui-ci se laisse arracher par Richelieu une nouvelle condamnation, et Didier est exécuté après avoir pardonné à Marion. — La thèse de la pièce est fausse ; le sens historique en est fort discutable, Louis XIII y étant présenté comme un fantoche, et Richelieu comme un bourreau. Le mérite de ce drame est dans le tableau vif et animé de la vie de cour, de château, de province. Le second acte, où l'on entend les gentilshommes de Blois causer de Paris, de ses duels, de ses théâtres, de Corneille, de Scudéry, etc., où l'on assiste au duel de Didier et de Saverny, est d'une *venue* merveilleuse. Tout y porte, tout y étincelle. De même, au troisième, les scènes des comédiens. Enfin, la pièce contient quelques tirades vraiment éloquentes.

1830. **Hernani.** — Représenté au Théâtre-Français le 25 février 1830. Cette *première* est restée célèbre sous le nom de *Bataille d'Hernani* (1). Classiques et romantiques se disputèrent le succès vers par vers. L'avantage resta à la jeune école. — Par le choix de sujet et de l'époque, par la qualité et le caractère des personnages, par l'action et par le dénouement, par le style enfin, c'est le chef-d'œuvre ou le type du drame romantique. — Quels décors, en effet, que ce vieux palais de famille, à Saragosse, en 1519 ; cette rue de la ville, avec ses rumeurs lointaines et ses lueurs d'incendie ; ces caveaux d'Aix-la-Chapelle, avec le tombeau de Charlemagne ; cette terrasse de château, avec ce bal étincelant. L'action n'est pas moins *mélodramatique* : un grand d'Espagne, devenu bandit, sous le

Dumas père, A. de Vigny, Émile Deschamps, Sainte-Beuve, Boulanger. Le directeur de la Porte-Saint-Martin et celui de l'Odéon se disputèrent la pièce, que Hugo réserva au Théâtre-Français, où Mlle Mars devait jouer *Marion*, et Firmin *Didier*.

(1) On en trouve un récit dans l'*Histoire du romantisme* de Th. Gautier, Charpentier.

nom d'Hernani, poursuit de sa haine le roi Don Carlos; il aime Doña Sol, nièce et fiancée du vieux Don Ruy Gomès de Silva; il la dispute au duc et au roi; il se déguise en pèlerin pour approcher d'elle, il se livre à son ennemi, il conspire contre le roi qui devient empereur; il reprend ses titres et son nom; il épouse Doña Sol... Mais il a juré à Don Ruy Gomès, qui l'a aidé à arracher Doña Sol au roi Carlos, qu'il mourrait à son premier signal; et il lui a remis son cor dont le vieillard n'aura qu'à sonner pour que Hernani se tue. Le cor fatal résonne au milieu même des noces d'Hernani et de Doña Sol. Les deux époux meurent ensemble. Don Ruy Gomès se poignarde à côté d'eux. — Les caractères, tous passionnés, tous *lyriques* au sens le plus complet du mot. Emportés par leurs passions, ils se heurtent, et de leur choc jaillissent, en gerbes d'étincelles ou d'étoiles, les beaux vers et les splendides métaphores. Un seul de ces personnages est *tragique*, parce qu'il a une volonté : c'est Don Carlos, quand il devient Charles-Quint. Le pardon du quatrième acte est beau comme celui d'Auguste. Doña Sol, elle aussi, peut passer pour un caractère, mais par accès seulement. Quoi qu'on puisse dire des invraisemblances d'*Hernani*, la pièce restera longtemps encore au répertoire; elle a les défauts, mais aussi le charme de la jeunesse.

1832. **Le Roi s'amuse.** — La censure avait été abolie en 1830. Victor Hugo put faire recevoir et jouer au Théâtre-Français cette pièce, où il essaye d'appliquer dans leur intégrité ses formules romantiques : mélange (ou juxtaposition) du sublime et du grotesque, antithèse entre la condition sociale du personnage et les sentiments qui l'animent. Le bouffon Triboulet est père dévoué, éloquent, désespéré; le roi François Ier est un drôle. — Mais *le Roi s'amuse* fut interdit après la première représentation. De là, procès où Victor Hugo plaida lui-même sa cause. La *seconde* représentation eut lieu cinquante ans plus tard, le 22 mars 1882; Victor Hugo, âgé de quatre-vingts ans, y assistait. Si ce fut une revanche, ce ne fut pas un triomphe. La thèse est trop systématique, l'intrigue est trop mélodramatique; et surtout, quels qu'aient été les vices de François Ier, la postérité, qui pardonne et qui simplifie, verra toujours en lui le vainqueur de Marignan et le protecteur des grands artistes de la Renaissance. *Le Roi s'amuse* n'a donc point de chances de rester au répertoire.

De 1833 à 1835, Victor Hugo écrit trois drames en prose : *Lucrèce Borgia. Marie Tudor. Angelo tyran de Padoue.* Seule, la première de ces pièces a quelque valeur, bien que la thèse et l'antithèse y soient encore trop systématiques, et bien que

l'abondance de poisons et de contre-poisons en rende la parodie trop facile. *Marie Tudor* n'est qu'une fatigante déclamation; *Angelo*, un pur mélodrame.

1838. **Ruy-Blas.** — Il était temps que Victor Hugo revînt au drame en vers; il avait voulu rivaliser avec Dumas, et il descendait jusqu'à Pixérécourt. Le réveil eut lieu, éclatant, avec *Ruy-Blas*, qui fut joué le 8 novembre 1838, par le célèbre Frédérick-Lemaître, pour l'ouverture du théâtre de la Renaissance. Dans cette pièce, Victor Hugo a voulu continuer son système de mélange des genres et d'antithèses. Ruy-Blas, un laquais, incarne en lui toute la vertu de l'Espagne; il est aimé d'une reine, il est fait premier ministre, il réforme l'État. Don Salluste, grand d'Espagne, a « l'âme d'un laquais »; il n'aspire qu'à de basses vengeances. Don César de Bazan, grand seigneur lui aussi, est un bohème, un voleur. — L'action est d'une invraisemblance exagérée. Ruy-Blas, devenu grand d'Espagne et premier ministre, est resté le *valet*, l'*esclave* de son maître. Celui-ci, qui a voulu se venger de la reine, lui dévoile la qualité véritable de Ruy-Blas, et veut la forcer à partir avec lui et à renoncer au trône. Ruy-Blas se voit dans la nécessité de tuer don Salluste et de s'empoisonner lui-même. — Tout cela est bien singulier et ne se passe ainsi que par la volonté de l'auteur. Mais on en prend vite son parti, car *Ruy-Blas* abonde en scènes charmantes ou terribles, et *Ruy-Blas* est une merveille au point de vue du style. La versification, depuis le premier vers jusqu'au dernier, est d'une aisance, d'une fantaisie, d'un éclat qui défient toute comparaison. Le jour où le public et la critique se récrièrent d'admiration devant le style de *Cyrano de Bergerac*, ils avaient tous oublié le premier et le quatrième acte de *Ruy-Blas*. C'est avec *Hernani* le seul des drames de Victor Hugo qui figure au répertoire; on l'applaudira toujours comme un opéra dont la *musique* est ravissante, et le *livret* absurde.

1843. **Les Burgraves.** — Le voyage du Rhin, en 1842, avait rempli l'imagination du poète de grandioses et terribles figures; de ses souvenirs, Hugo tira *le Rhin*, sa meilleure œuvre en prose, et *les Burgraves*. Il faudrait une page entière pour analyser ce drame, qui, en réalité, est un *mélodrame épique*. Crime ancien, retour d'un empereur déguisé en moine, vieille esclave qui sait manier le poison et le contre-poison, caveau mystérieux où un fils va tuer son père qu'il ne connaît pas pour sauver sa fiancée déjà couchée dans le cercueil mais que le contenu d'une fiole peut ranimer, reconnaissance de deux frères, d'un père et de son fils, etc., voilà bien des choses.

Il en résulte une impression de grandiose incohérence qui en 1843 dérouta le public. Des *Burgraves* on méconnut les beautés épiques, pour ne sentir que les défauts. La critique fut sévère : les parodies se multiplièrent ; quant au public, il ne sifflait pas, il se contentait de ne pas venir. Et, le mois suivant, il applaudissait avec enthousiasme la *Lucrèce* de Ponsard, dont la simplicité le reposait — En 1900, le Théâtre-Français a donné, avec succès, une reprise des *Burgraves*. Nous avons été plus touchés que nos pères par la grandeur épique de ce drame, qui contient d'admirables scènes.

Après le demi-succès des *Burgraves*, Victor Hugo, de plus en plus absorbé par la politique, renonce au théâtre. Il publie seulement, en 1866, un certain nombre de petites pièces sous ce titre : *Théâtre en liberté*. Il y a là des choses charmantes et qui complètent heureusement Victor Hugo dramaturge, des fantaisies délicates et spirituelles, comme *la Grand'Mère* et *Mangeront-ils ?* des fragments shakespeariens, comme *l'Épée*. — Il faut citer encore le drame de *Torquemada*, publié en 1882.

Jugement d'ensemble sur Victor Hugo dramaturge. — Demandons-nous quelle est, comme dramaturge, l'originalité propre de Victor Hugo. — Hugo n'est pas un créateur d'âmes; aucun de ses personnages ne deviendra le type représentatif d'une passion humaine; on ne dira jamais *un Hernani* ou *une Doña Sol*, comme on dit *un Rodrigue* ou *une Chimène*. Le poète semble exclusivement préoccupé d'établir entre ses acteurs des *antithèses* de condition, de style et de costume. Sa psychologie manque de profondeur et d'universalité. De plus, ses personnages sont trop exclusivement *lyriques*; c'est l'auteur qui développe par leur entremise sa façon à lui de penser et de sentir. Parce qu'ils sont *lyriques*, ils ne peuvent être *dramatiques*; ce ne sont pas des volontés en action, mais des sensibilités devenues le jouet des événements extérieurs. Si l'on considère l'*action*, rien n'y est produit par la logique des caractères, ou par le conflit des volontés; tout y est organisé par l'auteur, qui cherche seulement à amener des couplets, des duos, des invectives, des récits, etc. Il est difficile de trouver, dans aucun théâtre, des intrigues plus artificielles et, il faut dire le mot, plus ridicules, que celles du *Roi s'amuse*, de *Ruy-Blas* ou des *Burgraves*.

Mais ce qui sauvera toujours de l'oubli quelques drames

de Victor Hugo, c'est le style. Cet homme, qui ne sait ni construire une action, ni développer un caractère, excelle à tracer un *tableau*, qu'il compose avec un sens très rare de l'harmonie et de la couleur. Il y a dans ces tableaux beaucoup de convention, mais aussi du mouvement, un certain art de manier et de placer les masses, de faire agir et parler les personnages secondaires, d'évoquer un détail amusant. D'autre part, son héros, une fois amené à la situation favorable, Hugo sait le faire parler, ou pour mieux dire chanter avec âme et virtuosité. Par ces qualités, qui sont insuffisantes, mais qui sont rares, Victor Hugo mérite de garder un rang élevé dans l'histoire du théâtre au dix-neuvième siècle.

IV. — Les drames d'Alexandre Dumas père.

Dumas père (1802-1870). — En 1824, il y avait dans les bureaux de Mgr le duc d'Orléans (bientôt Louis-Philippe) un jeune expéditionnaire qui avait une bien belle écriture et qui aimait le théâtre avec passion. Il avait déjà fait deux petits vaudevilles (1825 et 1826), et il était à la recherche d'un *sujet*, n'importe lequel, quand il aperçut au salon de 1827 un bas-relief représentant Monaldeschi assassiné par ordre de la reine Christine de Suède : il y vit un *dénouement*. A la hâte, il prend dans les dictionnaires et chez les historiens quelques détails sur ces personnages, dont la veille encore il ignorait l'existence, et il compose un drame en vers, cinq actes, un prologue, et un épilogue. Il obtient une lecture du baron Taylor, commissaire royal auprès du Théâtre-Français, et par lui il fait recevoir son drame rue de Richelieu (1). Cependant, les répétitions traînent, et la pièce reçue ne se joue pas. Mais Dumas avait déjà composé un autre drame, **Henri III et sa Cour**, en prose, dont le sujet lui était fourni par l'historien Anquetil. Cette fois, on ne traîna pas; et le succès de *Henri III*, représenté le 11 février 1829, fut étourdissant.

L'action de *Henri III* est en soi toute passionnelle : le

1 Lire le récit de cette entrevue et de cette lecture, au tome Ier du *Théâtre complet* d'ALEXANDRE DUMAS : *Comment je suis devenu auteur dramatique.*

duc de Guise soupçonne la duchesse sa femme d'être aimée par Saint-Mégrin, un des jeunes seigneurs de la suite de Henri III. Il oblige la duchesse à envoyer une lettre à Saint-Mégrin pour lui donner un rendez-vous. Celui-ci vient, et Guise le fait tuer par ses gens. Si superficiellement que soient étudiés l'amour de Saint-Mégrin et la jalousie de Guise, Dumas n'en fonde pas moins son drame sur un conflit de passions; nous avons l'impression que ces choses ont pu et dû se passer ainsi. Cette action, il l'a menée avec une sûreté d'autant plus méritoire qu'il l'encadre dans un tableau historique, formé par la peinture plus amusante qu'exacte de la cour de Henri III, et par le conflit entre le roi et le Balafré, au moment où celui-ci organise la Ligue. Il fallait une main très experte pour mêler sans les confondre, et pour *conditionner* l'un par l'autre ces deux éléments. — C'est à la suite du succès de *Henri III*, que sept auteurs dramatiques, dont les noms méritent de passer à la postérité (Arnault, Lemercier, Viennet, Jouy, Andrieux, Jay, O. Leroy), adressèrent au roi Charles X une pétition contre l'invasion du Théâtre-Français par le mélodrame. On connaît la réponse du roi : «... Je n'ai, comme tous les Français, qu'une place au parterre. »

Christine fut jouée à l'Odéon en 1830. Au même théâtre, Dumas fit une nouvelle tentative en vers : *Charles VII chez ses grands vassaux* (1831), tragédie historique qui contient une belle situation, mais dont l'exécution est faible. Puis il incline de plus en plus vers le *mélodrame*. Quelle que soit l'habileté vraiment remarquable qu'il a déployée dans *Richard d'Arlington* (1831), *la Tour de Nesle* (1832), *Kean* (1836), etc., on ne peut nier que ces ouvrages, par leur psychologie trop sommaire et leur absence de style, ne nous ramènent au mélodrame. Mais ils ont tous une qualité : le mouvement. Les personnages ne nous analysent pas leurs motifs d'action, mais il agissent, et nous ne sentons qu'à la réflexion le peu de vraisemblance de leurs aventures.

Nous retrouverons plus loin les *comédies* de Dumas père (1).

(1) Cf. p. 857.

V. — Les drames d'Alfred de Vigny.

Alfred de Vigny, un de nos plus grands lyriques romantiques, prend rang également parmi les dramaturges. Son premier titre est d'avoir donné, en 1829, au Théâtre-Français, une traduction intégrale de l'**Othello** de Shakespeare. Cette traduction est plutôt lourde; mais elle est fidèle, et elle parut une surprenante nouveauté à des spectateurs habitués aux adaptations de Ducis (1). Il est vrai que Ducis était, jusqu'en 1824, joué par Talma, que Talma avait vécu à Londres, qu'il avait vu jouer du Shakespeare, et qu'il réintégrait dans ses rôles une partie de la vérité et de la poésie que Ducis en avait ôtées. Le public, qui avait accueilli avec enthousiasme les acteurs anglais, en 1827-1828, fit bon accueil à l'œuvre de Vigny; mais sa pièce n'eut que seize représentations, et l'*Othello* de Ducis garda sa place au répertoire jusqu'en 1850. — Avant *Othello*, Vigny avait traduit *le Marchand de Venise*, mais la pièce ne fut pas jouée.

L'accueil fait à *Henri III* et à *Hernani* poussa Vigny du côté du drame historique; et il donna à l'Odéon, en 1831, **la Maréchale d'Ancre**. Ce ne serait guère qu'un épisode découpé en scènes, à la manière des *Barricades* et des *États de Blois* de Vitet (2), si l'auteur n'y avait introduit quelques personnages d'invention et une intrigue d'amour. Il a supposé que Concini, maréchal d'Ancre, est en butte non seulement à des ennemis politiques longtemps maîtrisés par le génie de sa femme, mais encore à la haine personnelle d'un seigneur corse, Borgia, jadis amoureux d'Éléonora Galigaï devenue maréchale d'Ancre. Ce Borgia, marié lui-même à Isabelle Monti, découvre encore que

(1) Ducis avait donné, de 1769 à 1792, *Hamlet*, *Othello*, *Roméo*, *le Roi Lear*, *Macbeth*.

(2) Louis Vitet (1802-1873), un des critiques les plus distingués du journal *le Globe*, publia de 1827 à 1829 des *scènes historiques* (les *Barricades*, les *États de Blois*, la *Mort de Henri III*), dont il faut tenir compte dans l'histoire du drame romantique. — Après 1830, il fut surtout un des membres les plus intelligents de la *Commission des Monuments historiques*.

Concini fait la cour à sa femme. De là, entre ces deux hommes, une rivalité double, laquelle aboutit, au cinquième acte, à un duel au clair de lune, qui forme assurément la plus belle scène de l'ouvrage. Toute la partie historique, consciencieusement traitée, avec une abondance de détails où l'on sent l'influence de *Henri III*, est assez froide ; et l'ensemble est ennuyeux. Le succès ne fut qu'honorable.

Plus vif et plus durable fut celui de **Chatterton**, représenté au Théâtre-Français le 12 février 1835 ; la pièce eut quarante-deux représentations et fut fréquemment reprise. La sympathie que le public témoigna et qu'il a conservée à cette œuvre est due, sans doute, en partie, aux caractères bien tranchés, à l'action bien conduite, au dénouement tragique ; mais surtout peut-être est-on sensible à ce qu'il y a de profond, de discret, de concentré, de classique au meilleur sens du mot, dans cette pièce toute psychologique et passionnelle. — *Chatterton* est tiré par Vigny de son roman de *Stello* (paru en 1833). C'est l'histoire d'un jeune poète méconnu, malade, logé chez un industriel avare et dur, John Bell. Il ne trouve de pitié qu'auprès d'un quaker établi dans la maison, et de Kitty Bell, femme de John. Celle-ci secourt discrètement Chatterton, mais évite de le rencontrer et de lui parler, tant elle se sent troublée par sa présence. Un amour inconscient, fatal, si puissant malgré son mutisme qu'il doit les réunir dans la mort, s'est emparé de ces deux cœurs ; et c'est l'expression de cet amour combattu et refoulé, se trahissant par des gestes, des intonations, des maladresses, qui élève ce drame à la hauteur d'une tragédie racinienne. Le dénouement est d'une simplicité terrible. Chatterton s'empoisonne ; Kitty Bell, à qui il vient d'avouer son amour, meurt de l'émotion que lui cause sa mort, sans une phrase. C'est dans le rôle exquis de Kitty Bell que Marie Dorval obtint son plus beau triomphe. — Une partie, avouons-le, a vieilli dans ce drame, celle à laquelle Vigny attachait le plus d'importance, la *thèse*, à savoir, que la société est coupable de ne pas reconnaître et entretenir le génie. C'est pour la *thèse* que Vigny a écrit *Chatterton* ; mais c'est comme drame d'amour que *Chatterton* a vécu.

VI. — Alfred de Musset.

Dans quelle catégorie classer les pièces d'A. de Musset? Le poète ne les a pas écrites pour la scène, et elles n'appartiennent à aucun genre déterminé. Si nous en parlons au chapitre du *Drame*, c'est que les principales sont la réalisation la plus complète et la plus artistique du programme romantique.

Musset avait voulu faire du théâtre. Le 1er décembre 1831, l'Odéon représentait *la Nuit vénitienne*, comédie en un acte et en prose, qui fut sifflée. Heureuse chute! Musset, dépité, renonça à écrire pour la scène, et donna librement carrière à sa fantaisie, dans ses essais dramatiques. Il publia, en 1832, sous ce titre : *Un Spectacle dans un fauteuil*, trois *essais* : *les Marrons du feu*, *la Coupe et les Lèvres*, *A quoi rêvent les jeunes filles.* En 1833, pendant un séjour à Venise, il écrivit *Lorenzaccio*, drame admirable par l'*intensité* et le *relief*. C'est l'histoire du meurtre d'Alexandre de Médicis par son neveu Lorenzo, d'après la chronique de Varchi. — A dater de 1833, Musset donne, dans la *Revue des Deux-Mondes*, toutes les autres pièces réunies aujourd'hui sous le titre général de *Comédies et Proverbes*; les principales sont : *les Caprices de Marianne*, *André del Sarte*, *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien*; et dans le genre *mondain* : *Un Caprice*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée.*

Si l'on étudie les sources de ce théâtre, on y trouve du Shakespeare et du Byron, du Racine et du Marivaux, de l'Aristophane et du Beaumarchais. Mais surtout du Musset. Et il convient de dégager son originalité. Musset a écrit ses pièces sans songer qu'en un *décor* de bois et de toile peinte, des *acteurs* dussent parler à un *public*. Aucune tradition, aucune convention, aucune nécessité pratique ne l'enchaînent; il voit, il sent, il imagine, et il fixe au passage ce qui ravit ses yeux ou son cœur. Ses personnages sont variés comme la nature; il n'a pas besoin de subordonner leur diversité à un caractère dominant; et cependant ils sont très tranchés, très différents les uns des autres. Octave et Fortunio sont poétiques et charmants, Blasius et Bridaine sont bêtes à souhait.

Comme Shakespeare, Musset ne fait apparaître aucun personnage qui ne soit *marqué* et vivant. Que dire du style, le plus spontané, le plus vif, le plus bouffon ou le plus éloquent, le plus coquet ou le plus passionné qui fut jamais !

Aussi, quelle surprise, quand une actrice qui revenait de Saint-Pétersbourg, Mme Allan, et qui avait eu l'idée de risquer là-bas cette petite pièce, joua à la Comédie-Française *Un Caprice* (1847). Le succès prodigieux qu'elle obtint engagea Musset à donner presque tout le reste au même théâtre. Il fallut sans doute faire quelques retouches et quelques raccords; mais, dans l'ensemble, c'était du *théâtre*, et du vrai. L'exemple de Musset prouve que le génie, le don, peut suppléer au métier, ou du moins peut suggérer au poète par intuition tout ce que le métier apprend aux autres. Mais cet exemple est unique dans l'histoire de notre théâtre.

VII. — **Casimir Delavigne.**

Sans parler ici du poète lyrique, un instant égalé par les meilleurs critiques du temps, à Lamartine et à Hugo, signalons seulement les succès dramatiques de Casimir Delavigne, dont il ne faut pas oublier le nom dans l'histoire du drame romantique, parce qu'il y représente une sorte de compromis entre la tragédie et le drame. — Casimir Delavigne débuta par un triomphe : *les Vêpres siciliennes* (1819, Odéon). Ce sujet *moderne*, traité dans le style de Voltaire, offrait quelques situations fort belles, dont l'auteur a su tirer parti. Le quatrième acte eut un succès d'enthousiasme; le public applaudit pendant l'entr'acte tout entier; et cet acte promettait beaucoup plus que Delavigne n'a tenu. Après *les Comédiens* (Odéon, 1820), Delavigne donna au Théâtre-Français *le Paria* (1821), où l'on vit des allusions « libérales »; cette pièce, classique par le style et par les chœurs, pourrait passer pour romantique par la thèse, si nous ne devions plutôt la rattacher aux tragédies philosophiques de Voltaire.

Retour à la comédie : *l'École des vieillards* (1823) et *la Princesse Aurélie* (1828). Puis un grand drame en vers, *Marino Faliero* (1829). Cette fois, c'était bien du roman-

tisme, par le choix du sujet, par l'imitation de Byron, par la variété des décors, la présence de la foule, etc. Mieux écrit, *Marino Faliero* serait vraiment un beau drame. Notons qu'il paraissait entre *Henri III* et *Hernani*, et qu'il ne manque pas, pour l'historien, d'un mérite relatif. — Delavigne eut encore deux gros succès : *Louis XI* (1832) et *les Enfants d'Édouard* (1833). Dans ces deux pièces il a tenté d'imiter Shakespeare. Il lui a emprunté, pour *Louis XI*, la scène où le roi mourant aperçoit le Dauphin qui essaye la couronne; et *les Enfants d'Édouard* sont une fusion de *Henri VI* et de *Richard III*. — Les rôles de Louis XI, du médecin Coctier, de Richard, contiennent quelques belles tirades ; la scène entre Tyrrel et Richard est assez belle. — Il ne faut pas exagérer la *distinction* jusqu'à mépriser complètement Casimir Delavigne. Il n'a pas eu les qualités de ses défauts. Sa force dramatique, incontestable, n'est pas assez originale pour faire excuser la faiblesse de son style. Il tombait en pleine bagarre littéraire; il n'était ni classique décidé, ni romantique audacieux. Mais le seul fait qu'il ait pu soutenir la lutte avec Hugo et Dumas père, et qu'il n'ait pas complètement disparu du répertoire (car on joue encore *Louis XI* et *les Enfants d'Édouard*) suffit à prouver qu'il n'est pas de ces auteurs médiocres dont il faut « désencombrer l'histoire littéraire ».

VIII. — **La réaction classique. — Ponsard.**

En décembre 1842, le directeur de l'Odéon avait reçu une tragédie, **Lucrèce**, dont l'auteur était **François Ponsard**. D'abord épris de romantisme (il avait publié une traduction du *Manfred* de Byron), Ponsard avait assisté à Lyon, en 1840, à une série de représentations données par

(1) L'histoire du théâtre au dix-neuvième siècle doit conserver le nom de *Rachel* (1821-1858), actrice qui débute à la Comédie-Française en 1838, et qui, au moment où le répertoire classique était tombé dans une sorte de discrédit et abandonné à des *doublures* depuis la mort de Talma (1824), renouvela avec un véritable génie l'interprétation de tous les grands rôles féminins, de Corneille, de Racine et de Voltaire. Lire sur Rachel les feuilletons de Th. Gautier (*Histoire de la Littérature dramatique*, 6 vol., 1858) et J. Janin : *Rachel et la Tragédie* (Paris, 1859).

la célèbre Rachel (1); la beauté classique lui fut révélée et il écrivit sa *Lucrèce*. Le Théâtre Français avait donné sans grand succès *les Burgraves* de Victor Hugo le 7 mars 1843; le 22 avril de la même année, *Lucrèce* obtenait à l'Odéon un triomphe. On représentait alors, surtout à l'Odéon, quantité de tragédies; et le public de ce théâtre, formé en grande partie d'étudiants, les *exécutait* sans pitié. Il faut donc que *Lucrèce* ait été vraiment supérieure aux *Philippe III* et aux *Arbogaste*, qui auraient pu bénéficier eux aussi, en 1840 et 1841, de ce besoin de réaction. *Lucrèce* en effet est une pièce solide, naïve, écrite d'un style lourd, mais franc et sain. L'auteur n'a ni affaibli ni orné son sujet. Il n'y a plaqué aucun faux pittoresque. Il a osé présenter au public non pas même la Rome impériale aux fastueux costumes, mais la Rome primitive, en toge de laine blanche. — Ponsard fut moins heureux quand il fit jouer, en 1846, **Agnès de Méranie**, qui cependant est supérieure à Lucrèce comme psychologie et comme style. Mais la situation d'Agnès, seconde femme de Philippe-Auguste, dont le pape Innocent III exige le renvoi, et qui finit par s'empoisonner, est monotone. — Alors Ponsard change de manière. Le succès des *Girondins*, de Lamartine, lui inspire sa **Charlotte Corday**, beau drame historique en vers. En 1853, il obtient un triomphe analogue à celui de *Lucrèce*, avec une comédie en vers, **l'Honneur et l'Argent**; en 1850, **la Bourse** n'est pas moins applaudie. C'est encore dans le genre du drame historique qu'il écrit **le Lion amoureux** (dont l'action se passe sous le Directoire], qui obtient, en 1866, cent vingt représentations consécutives, chiffre exceptionnel pour l'époque. Ponsard, qui avait dû sa célébrité à une tragédie romaine, n'est revenu à l'antiquité qu'une seule fois, avec *Ulysse* (1852), pièce assez froide. Avant sa mort, il fit jouer en 1867 un *Galilée*, dont les beaux vers sont plus philosophiques que dramatiques.

Ponsard reste un nom estimable aujourd'hui, moins par *Lucrèce* que tout le monde a oubliée, que par *l'Honneur et l'Argent*, comédie que l'on rejoue fréquemment, et par deux drames historiques, *Charlotte Corday* et *le Lion amoureux* (repris en 1887). Il n'a pas fait école pour la tragédie. Les tragédies qui suivent *Lucrèce*, la *Virginie* (1844) et *le*

Vieux de la Montagne (1847) de Latour de Saint-Ybars, *le Vieux Consul* (1844) et *les Atrides* (1847) d'Arthur Pouroy, — tombèrent d'une chute profonde. Rachel ne parvint pas à soutenir au Théâtre-Français une seule tragédie nouvelle.

Ponsard est donc plutôt le précurseur de la comédie bourgeoise d'Émile Augier, de l'Augier qui a écrit *Gabrielle* et *la Contagion*. Quant à la tragédie, on y revint sans doute, mais à celle de Corneille et de Racine. Voltaire lui-même avait sombré dans la tourmente romantique.

IX. — La Renaissance du drame en vers.

Nous venons de voir que Ponsard avait obtenu deux de ses plus grands succès avec des drames historiques en vers. Le genre s'était décidément acclimaté en France. Cependant, sous le Second Empire, et pendant le triomphe presque absolu du genre réaliste d'Augier et de Dumas fils, on voit paraître peu de drames poétiques. C'est après 1870 qu'il se produit une véritable renaissance.

Henri de Bornier (1825-1901) donna en 1875, au Théâtre-Français, **la Fille de Roland**, pièce restée au répertoire, et qui, malgré la lourdeur du style, est la plus *cornélienne* des œuvres modernes; en 1883, il publiait *l'Apôtre* (saint Paul), refusé par le Théâtre-Français; en 1885, il n'obtenait qu'un demi-succès avec *les Noces d'Attila*, à l'Odéon; enfin, en 1888, son *Mahomet*, reçu rue de Richelieu, était interdit par la censure, après une démarche de l'ambassadeur de Turquie auprès du gouvernement. (Cf. Beaumarchais, Monologue de Figaro.)

François Coppée (1842-1908) fait jouer en 1881 *les Jacobites*, et, en 1883, *Severo Torelli*, deux grands succès; mais son meilleur ouvrage est **Pour la Couronne** qui, par la force de l'action, la beauté des caractères, l'éclat de la versification, est supérieur à *la Fille de Roland*.

M. Jean Richepin (né en 1849) est l'auteur de *Nana-Sahib* (1883), drame hindou, d'une *couleur* éclatante et de **Par le Glaive** (1892). Dans la comédie en vers, il garde son style pittoresque et vigoureux, avec plus de naturel : sa meilleure œuvre est certainement **le Chemineau** (1897).

On peut citer encore la *Grisélidis* d'A. Silvestre et Morand (1891), *la Reine Fiammette* de Catulle Mendès (1894). Et nous arrivons ainsi à M. Ed. Rostand, qui bénéficie de tout ce mouvement antérieur. Nous en parlons au chapitre de la Comédie.

Conclusion.

Le drame romantique, né en 1827 avec *Cromwell*, s'est donc prolongé jusqu'en 1843, date des *Burgraves*. Après une éclipse due à la lassitude du public, qui s'est tourné vers l'école du bon sens, il y a eu reprise du courant avec la représentation des drames de Musset. Puis, une sorte de renaissance s'est produite à partir de 1870, avec les pièces de Bornier, de Coppée, de Richepin.

BIBLIOGRAPHIE

V. Hugo, *Théâtre*, 8 vol., édit. Hetzel.

M. Souriau, *la Préface de Cromwell*, édit. critique, Lecène et Oudin, 1895.

P. et V. Glachant, *Essai critique sur le théâtre de Victor-Hugo*, 2 vol. Hachette, 1903.

A. de Vigny, *Théâtre complet*, 1 vol., Lévy.

A. de Musset, *Comédies et Proverbes*, 3 vol., Charpentier.

Lafoscade, *le Théâtre d'Alfred de Musset*, Hachette, 1898.

C. Latreille, *la Fin du théâtre romantique et François Ponsard*. Hachette, 1899.

Les pièces de Bornier, Coppée, Richepin, citées à leur date.

CHAPITRE VI

LE MOUVEMENT RELIGIEUX ET PHILOSOPHIQUE

Sommaire : 1° Parmi les écrivains *religieux* et *politiques*, qui marquent la réaction contre le dix-huitième siècle, JOSEPH DE MAISTRE, théoricien de la Providence dans les soirées de Saint-Pétersbourg (1821) ; de *Bonald ; Ballanche : Lamennais*, qui soutient l'Église dans son *Essai sur l'Indifférence* et dans son journal *l'Avenir*, et s'en sépare avec *les Paroles d'un croyant*.

2° Les plus illustres prédicateurs sont : *Lacordaire*. qui prêche, de 1835 à 1851, à Notre-Dame, et donne à ses sermons la forme de *Conférences ;* il doit son succès à l'actualité de ses arguments et au romantisme de son style ; — *Ravignan* est plus méthodique ; — *Mgr Dupanloup* se distingue surtout par des ouvrages d'éducation.

3° En philosophie, *Maine de Biran* marque le retour à la métaphysique et à la psychologie ; *Royer-Collard* introduit en France la doctrine écossaise de T. Reid ; *V. Cousin* exerce une grande influence par sa parole, et forme de nombreux disciples ; il est *éclectique* et accorde une grande importance à l'histoire de la philosophie ; — parmi ses disciples : *Jouffroy* et *Jules Simon*. — *Saint-Simon* et *Fourier* représentent la philosophie *socialiste*. — *Aug. Comte*, la philosophie *positiviste*.

Le dix-neuvième siècle héritait des doctrines philosophiques du dix-huitième. Mais la Révolution lui avait donné, dans une certaine mesure, cette *conclusion*, ce *fait*, ou cette *expérience*, qui manquait aux encyclopédistes. La thèse séduisante du *progrès* et de *l'âge d'or* « qui est devant » était par cela même atteinte et modifiée. Les *théories* du dix-huitième siècle passaient, en partie, dans le domaine de la réalité : la politique de

Montesquieu, la tolérance de Voltaire, le socialisme de Jean-Jacques, sortaient des livres pour entrer dans les lois ou dans les mœurs. Enfin, le parti anti-philosophique, presque impuissant au dix-huitième siècle, reprenait position, et avec des apologistes comme Chateaubriand, des polémistes comme Joseph de Maistre, des prédicateurs comme Lacordaire, livrait à la *philosophie* un combat où les chances devenaient moins inégales. Si l'on ajoute que la plupart des écrivains religieux et philosophiques exposent leurs idées ou attaquent leurs adversaires en un style vigoureux, imagé, éloquent, bref, en disciples de Chateaubriand, en contemporains de Lamartine et de Hugo, on saisira l'importance *littéraire* de ce groupe de penseurs et de polémistes.

I. — Les écrivains religieux.

Joseph de Maistre (1754-1821). — Né à Chambéry, d'un père qui était président du Sénat de Savoie, et qui l'éleva de la façon la plus dure, Joseph de Maistre fut lui-même membre de ce Sénat jusqu'à la conquête de son pays par les Français, en 1792. Après un court séjour à Turin, puis à Genève et à Lausanne, il fut nommé régent de la Grande Chancellerie, en Sardaigne, en 1799. Il séjourna quatre ans dans cette île, restée alors la seule possession de la maison de Savoie, à laquelle il demeura fidèle. Le roi Victor-Emmanuel le nomma, en 1803, ministre plénipotentiaire en Russie ; et Joseph de Maistre resta quatorze ans à Saint-Pétersbourg, loin de sa femme et de ses deux filles : son fils Rodolphe vint le rejoindre, pour prendre du service dans l'armée russe, et se battit vaillamment contre les armées de Napoléon. C'est pendant cet exil que J. de Maistre écrivit ses principaux ouvrages, malgré les difficultés de sa situation et ses chagrins. Revenu à Turin en 1817, il n'a plus de santé ; il meurt en 1821.

Bien que J. de Maistre ait, en politique comme en religion, des idées trop absolues, son caractère personnel ne peut qu'exciter la plus vive sympathie. Il a lutté noblement contre la pauvreté, supporté pendant quatorze ans la séparation d'avec une famille qu'il adorait, en butte

aux tracasseries lointaines d'un roi qui n'appréciait ni sa dignité ni son mérite, et auquel il restait héroïquement fidèle, conservant un inaltérable stoïcisme aristocratique et chrétien. Ses lettres nous le révèlent aussi tendre et aussi enjoué que ses écrits nous le font imaginer autoritaire et tranchant.

Joseph de Maistre nous a laissé : les *Considérations sur la France* (1796), l'*Essai sur le principe générateur des constitutions politiques* (1810-1814), *Du Pape* (1819), *l'Église gallicane* (1821), *les Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821). Tous ces ouvrages pourraient porter le même sous-titre que le dernier : *Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence*. J. de Maistre, en effet, cherche à démontrer que rien n'arrive dans le monde que par la volonté de Dieu ; que la Révolution française, par exemple, a un caractère fatal et divin ; que la France doit, au sortir de l'anarchie, se donner un maître absolu ; que le vrai chef qui lui convient c'est un roi chrétien. Son plaidoyer en faveur de la Providence est surtout développé avec une admirable vigueur dans *les Soirées de Saint-Pétersbourg*; c'est là que J. de Maistre, reprenant le dogme du péché originel qui pèse sur toute la descendance du premier homme, explique par la nécessité de l'expiation les sanglants sacrifices de la guerre et la persistance de la peine de mort chez les nations civilisées. La guerre, il la juge *divine* ; sans la volonté mystérieuse de la Providence, est-elle possible ? « ... *Entendez-vous la terre qui crie et qui demande du sang?* » Rien de plus célèbre que ces pages, d'une horreur sublime, sur la guerre (7e *entretien*) et sur le bourreau (1er *entretien*).

Parmi les paradoxes de J. de Maistre, il faut signaler encore dans *l'Église gallicane*, sa diatribe contre les jansénistes et contre Bossuet ; dans ses *Lettres à un gentilhomme russe*, l'apologie de l'Inquisition ; et, parmi ses plus curieuses *prédictions*, celle de la Restauration, dans les *Considérations* (1796).

Pour profondes et suggestives que soient les idées de J. de Maistre, ces idées ne s'imposeraient pas sous son nom, sans le style dont il les a marquées. Ce Savoisien est un écrivain français de grande race, comparable dans

ses meilleures pages à Pascal et à Bossuet. Comme les maîtres du dix-septième siècle, il s'attache à l'homme intérieur, aux idées générales, à la métaphysique. Il est préoccupé de serrer son raisonnement, de trouver l'expression juste, précise, vigoureuse. L'image, chez lui, est involontaire ; souvent biblique, comme chez Bossuet, parce qu'il est comme lui « nourri de la moelle des lions ». Mais il s'occupe peu du monde extérieur ; et la description d'une nuit sur la Néva, au début des *Soirées de Saint-Pétersbourg*, est de son frère Xavier.

De Bonald (1754-1840) fut, sous l'Empire, conseiller de l'Université ; sous la Restauration, député et pair de France. Ses principales œuvres sont : la *Théorie du pouvoir politique et religieux dans la société civile* (1796) et la *Législation primitive* (1802). Bonald a mis en formules abstraites et « lapidaires » la théorie de la société *divine*, c'est-à-dire organisée par Dieu lui-même et se développant, à la manière d'un être vivant, selon des lois immuables. Le chef de l'État, père de cette grande famille, n'est que le représentant de Dieu et l'interprète de sa volonté ; l'*individu* n'a aucun droit ; il doit rester à la place que le pouvoir lui assigne.

Ballanche (1776-1847), ami de **Joubert et** de Chateaubriand, fidèle habitué du salon de l'Abbaye-aux-Bois, chez Mme Récamier, se distingue par une conception à la fois très vague et très noble de la philosophie sociale. Dans sa *Palingénésie* (1827) il prédit la rénovation prochaine de l'humanité. Il use souvent de grandioses symboles, et son style a de singulières qualités d'harmonie et de poésie.

Lamennais (1782-1854). — Félicité-Robert de Lamennais est né à Saint-Malo, patrie de Chateaubriand. Orphelin de bonne heure, il fut élevé par un oncle au château de la Chesnaie, près de Dinan ; là, comme l'auteur de *René* à Combourg, il vit en pleine nature. Enfant, il est déjà un révolté ; il a l'imagination troublée par des lectures précoces ; sa première communion est différée. Sous l'influence de son frère aîné, déjà entré dans les ordres, il se fait prêtre à l'âge de trente-quatre ans. Il avait déjà publié, en 1808, des *Réflexions sur l'état de l'Église*, où il dis-

cutait si vivement le Concordat que la police impériale supprima l'ouvrage. En 1817, il donne le premier volume de l'*Essai sur l indifférence en matière de religion*, qui fait, en son genre, une sensation aussi profonde que *le Génie du Christianisme*. La sombre énergie avec laquelle Lamennais attaquait le déisme du dix-huitième siècle et le protestantisme, révélait en lui un de ces avocats passionnés et excessifs, qui sont parfois moins redoutables pour leurs adversaires que pour la cause qu'ils défendent. On le vit mieux encore en 1821, quand il publia le second volume de l'*Indifférence* et la *Défense* des deux premiers volumes. Le clergé et Rome s'inquiétèrent. Mais en même temps, un certain nombre de jeunes catholiques, épris de libéralisme et de poésie, se réunissaient à la Chesnaie, autour de Lamennais; c'était Montalembert, Lacordaire, l'abbé Gerbet Maurice de Guérin. — En 1830, Lamennais fonde le journal *l'Avenir*, dont l'épigraphe était : *Dieu et liberté*. Ce journal, d'abord reçu avec une grande faveur par le parti catholique, est bientôt condamné à Rome. Lacordaire et Montalembert se séparent alors de Lamennais; et celui-ci d'abord se soumet (1832) ; mais la publication des *Paroles d'un croyant* (1834) amène la rupture définitive avec l'Eglise. Dans *les Affaires de Rome* (1836), Lamennais présente sa défense. — A dater de cette époque, il consacre toutes ses forces et tout son talent à soutenir ouvertement les doctrines politiques et religieuses qui l'ont fait condamner : dans *le Livre du peuple* (1837), l'*Esquisse d'une philosophie* (1841), etc. Il est député à l'Assemblée nationale de 1848.

Il faut considérer en Lamennais d'abord le *philosophe religieux*, qui essaye de trouver une nouvelle démonstration *évidente* du christianisme et du catholicisme. Sans y insister, rappelons qu'il base la *certitude* sur le consentement universel du genre humain, et que, sur ce *critérium*, il établit la vérité de l'idée religieuse, du christianisme et du catholicisme. Mais ce genre d'apologie le conduit à un autre principe, qui va peu à peu se dégager de ses écrits, jusqu'à le rendre suspect à l'Église et hérétique, celui du *socialisme chrétien*, qui cesse d'être orthodoxe lorsqu'il rejette la tradition et l'autorité. Les théories de Lamennais gardent donc une partie de leur intérêt; ses *Affaires de Rome*, son

Esquisse d'une philosophie, sa *Correspondance* touchent par bien des points à des questions toujours actuelles.

Mais Lamennais reste, d'autre part, un grand écrivain. Son style est à la fois oratoire et poétique. Il puise, lui aussi, à la grande source biblique; et il est, après Bossuet, un de ceux qui ont le mieux senti et reconstitué l'incomparable poésie des livres saints. Dans *les Paroles d'un croyant*, il arrive à des effets extraordinaires de terreur, de mystère, d'émotion, de tendresse. Rappelons en particulier les chapitres: VII, sur la solidarité (*Lorsqu'un arbre est seul, il est battu des vents...*); IX, sur la pauvreté (*Vous êtes dans ce monde comme des étrangers...*); XIII, sur l'impiété (*C'était dans une nuit sombre; un ciel sans astres pesait sur la terre, comme un couvercle de marbre noir sur un tombeau..*); XVIII, sur la charité (*Deux hommes étaient voisins...*) où le ton de la parabole évangélique est retrouvé avec un singulier bonheur; XXIII, sortes de litanies de l'angoisse et de la misère, dont le refrain est : *Nous crions vers vous, Seigneur...*; XXV (*C'était une nuit d'hiver. Le vent soufflait au dehors et blanchissait les toits. Sous un de ces toits, dans une chambre étroite, étaient assises, travaillant de leurs mains, une femme à cheveux blancs et une jeune fille...*) Ce livre en prose est une suite d'images et de visions, de *mouvements* et de *rythmes*, qui donnent plus d'une fois la sensation de la plus belle et de la plus étrange poésie.

II. — **Prédicateurs.**

Sous l'Empire et sous la Restauration, les orateurs de la chaire sont nombreux. La prédication est, en effet, nous l'avons déjà fait observer, une des principales fonctions du sacerdoce chrétien, et ne s'interrompt jamais. Les meilleurs sermonnaires sont souvent ceux qui n'ont laissé aucun discours écrit. Quelques-uns, sans qu'il faille toujours leur supposer de la vanité littéraire, prennent place dans l'histoire de la littérature française; leur talent supérieur a été mis en lumière par les circonstances, par le lieu et par l'auditoire.

Tel fut, par exemple, l'abbé **de Frayssinous** (1765-1841) qui inaugura le genre des *conférences*, où devaient s'illustrer

plus tard Lacordaire, Ravignan, et leurs successeurs. Ces conférences, il les prononça à l'église Saint-Sulpice, d'abord de 1803 à 1809, puis en 1814, et de 1816 à 1822. Elles eurent, auprès des contemporains, un très vif succès, par leur actualité (elles posaient les questions religieuses à peu près sur le terrain choisi par Chateaubriand), puis par leur élégance et leur clarté. Frayssinous en publia une partie en 1825, sous ce titre : *Défense du christianisme.* Elles nous paraissent aujourd'hui plutôt froides et affectées. De 1823 à 1828, Frayssinous fut grand-maître de l'Université.

Lacordaire (1802-1861). — Henri Lacordaire débuta comme avocat au barreau de Paris. Déiste à la manière de Rousseau plutôt que chrétien, il eut à l'âge de vingt-deux ans une crise religieuse, d'où il sortit, par raisonnement plus encore que par sentiment, tout à fait converti. Alors, il entra au séminaire Saint-Sulpice, en 1824. La hardiesse naïve de sa pensée étonna d'abord ses directeurs. Mais en 1827, il fut ordonné prêtre ; devint aumônier de la Visitation, puis du Collège Henri IV. Il se préparait, dit-on, à partir pour l'Amérique, lorsqu'il fut retenu par Lamennais qui fondait *l'Avenir*. Pour ce journal, auquel il se donna avec passion, il rédigea un grand nombre d'articles ; mais aussitôt que Rome eut parlé, il se soumit et se détacha du maître impérieux et séduisant qui l'avait toujours un peu effrayé.

Il avait débuté comme prédicateur à Saint-Roch, en 1833, sans faire sensation. L'année suivante, il obtint un très grand succès avec ses conférences au Collège Stanislas ; mais ce succès même le rendit suspect, et les conférences furent suspendues. En 1835 et 1836, il prêcha le Carême à Notre-Dame. Puis il partit pour Rome, afin d'obtenir l'autorisation de rétablir en France l'Ordre des Dominicains ou Frères Prêcheurs. Il reparut dans la chaire de Notre-Dame de Paris, en 1841, dans sa robe de moine, et fut chargé d'abord d'y prêcher l'*Avent* (pendant que le P. de Ravignan y prêchait le Carême) ; puis, de 1848 à 1851, il reprit ses conférences du Carême. En 1847, il prononça l'*Oraison funèbre du général Drouot*. En 1848,

il avait été nommé député à l'Assemblée nationale ; mais il donna bientôt sa démission. Après une série de conférences à Toulouse en 1854, il se voua tout entier à l'éducation de la jeunesse. Enfermé à Sorèze, dans le Tarn, il ne voulut plus rien connaître des dangereux triomphes de la parole publique. Il écrivit seulement ses *Lettres à un jeune homme sur la vie chrétienne* (1857) et sa *Vie de sainte Marie-Madeleine* (1860). Il entra à l'Académie française en 1861 ; il succédait à Tocqueville et fut reçu par Guizot. Il mourut la même année, à Sorèze.

Les *conférences* de Lacordaire, au nombre de soixante-treize, développent les vérités chrétiennes suivant un plan qui n'a rien de proprement théologique ou dogmatique. L'originalité du prédicateur (et c'est la raison de son succès auprès de la jeunesse active et pensante de 1835 à 1851) consiste à suivre en quelque sorte l'évolution d'une âme qui, du doute sincère, s'élève par degrés jusqu'à la foi. Comme on l'a dit très justement (1), c'est l'histoire même de son âme à lui et de sa conversion, qui devient le plan de son argumentation. Aussi, quoiqu'il nous paraisse aujourd'hui trop oratoire, au sens même défavorable du mot, est-il d'une sincérité touchante. Il a donné à ses auditeurs les preuves qui lui avaient suffi et qui le soutenaient encore. Et ces preuves avaient un incontestable mérite d'*actualité*; elles ramenaient sans cesse ces auditeurs de bonne foi, encore tourmentés par le doute, à la valeur *sociale* et *humaine* du christianisme; elles continuaient, avec plus d'autorité, l'action de Chateaubriand; et l'évolution actuelle du christianisme démontre que, dépouillés de leur forme démodée, ces arguments ont conservé quelque valeur.

La *conférence* de Lacordaire est un cadre très large, où l'orateur introduit aisément des digressions politiques et historiques. Le ton en est très varié; il va de la simple et familière causerie au lyrisme romantique ; la voix et le geste de l'orateur ajoutaient à son éloquence un inoubliable prestige. Mais l'exemple était difficile à suivre. Et

(1) Cf. D'HAUSSONVILLE, *Lacordaire*; et A. CAHEN, *Histoire de la Littérature française* (Julleville-Colin), t. VII, p. 576.

si l'on peut signaler, dans l'ordre des Dominicains, quelques illustres prédicateurs, tels que le P. **Didon** et le P. **Monsabré**, combien d'autres ont été les détestables imitateurs d'un illustre maître.

Autres prédicateurs. — Parallèlement à l'éloquence romantique de Lacordaire, se développait celle du **P. de Ravignan**, jésuite, plutôt disciple de Bourdaloue et de Frayssinous. Ravignan, comme Lacordaire, eut une vocation tardive. Né en 1795, il fut d'abord magistrat. Il était substitut à Paris quand, en 1822, il entra à Saint-Sulpice, et de-là chez les jésuites. Il prêcha le Carême à Notre-Dame de 1837 à 1846, et de 1849 à 1857. Sa manière était plus simple que celle de Lacordaire, plus unie, plus *distinguée.* Mais, à la lecture, il reste encore moins de son éloquence.

Mgr Dupanloup (1802-1878), évêque d'Orléans, se distingua comme prédicateur et comme orateur politique. Il unissait la véhémence de l'apôtre à la délicatesse d'expression d'un parfait humaniste. Il a surtout laissé des ouvrages de pédagogie, dont on peut discuter les idées, mais qui prouvent autant de compétence que de généreuses intentions : *De l'Éducation* (3 vol., 1851), *la Femme studieuse* (1863), *Lettres sur l'éducation des filles* (1879).

L'Église protestante s'honore également d'un grand nombre d'excellents prédicateurs, parmi lesquels on peut citer : **Athanase Coquerel** (1795-1868), qui prêcha d'abord à Amsterdam, puis, de 1832 jusqu'à sa mort, à Paris. Ses sermons, remarquables par leur élévation morale et leur onction, ont été publiés en 8 volumes (1819-1852). — **Adolphe Monod** (1802-1856) est plus véhément. Il unit à la logique du raisonnement une imagination toute biblique. Ses sermons forment 4 volumes (1856).

III. — Les philosophes.

Sous le premier Empire, la philosophie est encore l'héritière du dix-huitième siècle. Les plus illustres représentants de Condillac et de Condorcet sont : **Destutt de Tracy** (1754-1836, *Éléments d'idéologie*) ; **Laromiguière** (1756-

1837), professeur à la Sorbonne en 1811 et 1812; ses *Leçons de philosophie* furent, jusqu'à V. Cousin, la base de l'enseignement dans les lycées et collèges. **Cabanis** (1757-1808), médecin, poussa, jusqu'au matérialisme le *sensualisme* de Condillac, dans son *Traité du physique et du moral de l'homme* (1802). **Lamark** (1745-1809) s'est posé dans sa *Philosophie zoologique* (1809) comme l'inventeur de la théorie du *transformisme*, reprise par Darwin.

La réaction commence avec **Maine de Biran** (1766-1824), qui réunit autour de lui des disciples et des amis comme Ampère, Cuvier, Royer-Collard, Cousin, Guizot, et fut le fondateur des nouvelles méthodes en métaphysique et en psychologie. « Il est notre maître à tous », disait de lui Royer-Collard. **Royer-Collard** (1763-1845), comme professeur à la Sorbonne, de 1811 à 1814, adopta et enseigna la philosophie écossaise de Th. Reid, et continua Maine de Biran; il fut de bonne heure absorbé par la politique, mais il laissait des élèves comme Cousin, Jouffroy et Damiron.

Victor Cousin (1792-1867). — Élève de l'École normale en 1810, maître de conférences à cette école en 1812 et 1813, Cousin entre à la Sorbonne en 1815, comme suppléant de Royer-Collard. Jusqu'en 1828, il y enseigne, avec un éclatant succès. A la métaphysique de Maine de Biran, à la philosophie écossaise importée par Royer-Collard, il joint une connaissance personnelle de la philosophie allemande. Son cours est suspendu en 1820. Alors Cousin s'applique à des éditions et à des traductions (Descartes, Platon), et voyage en Allemagne, où il est arrêté comme suspect, et incarcéré pendant six mois. En 1828, la parole lui est rendue, et son cours de Sorbonne attire de nouveau des auditeurs et des disciples enthousiastes. Après 1830, il est comme Villemain et Guizot, ses illustres collègues, détourné de son enseignement par la politique. Il devient directeur de l'École normale, pair de France et ministre: et il essaie d'organiser et de discipliner l'enseignement de la philosophie dans l'Université. Comme la plupart de ceux que 1830 avait appelés à la vie politique, le coup d'État de 1851 le rejette dans la vie privée. C'est pour

Cousin une retraite fructueuse. Il écrit alors ses études sur les femmes illustres du dix-septième siècle.

Les ouvrages principaux de V. Cousin sont : ses *Cours de Philosophie* et d'*histoire de la philosophie* (publiés en 1836, 1840, 1841), son *Histoire de la philosophie* (1863), *Du Vrai, du Beau et du Bien* (1846, refondu en 1853) ; *Jacqueline Pascal* (1844), *Mme de Longueville* (1852), *Mme de Sablé* (1854), *Mme de Chevreuse* (1855), *Mlle de Hautefort* (1856), *La société française au dix-septième siècle d'après le Grand Cyrus* (1858).

Philosophe, V. Cousin s'inspire d'abord de Kant et de Hégel; il veut baser son système sur la métaphysique. Puis il admet une part de vérité dans toute philosophie, et à chacune d'elles il emprunte les parties qui peuvent se coordonner; il arrive ainsi à l'*éclectisme* (choix), doctrine qui serait une synthèse ingénieuse de tout ce qu'il y a de meilleur dans les systèmes anciens et modernes. Cousin créa ainsi une philosophie française, spiritualiste, tolérante, un peu vague, qui convenait à l'enseignement et au grand public. Il faisait ainsi, et par définition même, une large place à l'*histoire*; et il a déterminé parmi ses successeurs, qui ne peuvent tous être appelés ses disciples, une utile curiosité pour l'étude des doctrines considérées dans leur milieu et à leur moment.

Quelques-uns lui en ont voulu, comme à Villemain, et lui en veulent encore, d'avoir été éloquent et grand écrivain. Peut-être a-t-il trop cédé à son goût pour l'amplification; mais son influence, bonne à son heure, vint en grande partie de son talent oratoire. Quant à ses études littéraires sur le dix-septième siècle, elles ont conservé leur prix.

Jouffroy (1796-1842) est un des plus illustres disciples de V. Cousin. En 1828, il fut nommé professeur à la Faculté des lettres ; en 1830, maître de conférences à l'École normale et, en 1832, professeur au Collège de France. En même temps que ses cours, d'une forme élégante et vigoureuse, il publiait de nombreux articles, surtout au *Globe*, articles réunis dans ses *Mélanges philosophiques* (1833), où l'on peut signaler particulièrement ceux intitulés : *Com-*

ment les dogmes finissent, et *la Grèce*. Jouffroy avait subi, pendant qu'il était élève à l'École normale, une crise contraire à celle de Lacordaire ; de la foi, il était arrivé au scepticisme, et il avait conservé de cette évolution un douloureux souvenir, la philosophie n'ayant jamais pu remplacer pour lui la certitude perdue. Aussi apparaît-il comme un mélancolique, presque comme le Musset de la philosophie.

Jules Simon (1814-1896), qui fut suppléant de Cousin à la Sorbonne, se montre dans ses livres essentiels (*le Devoir, la Liberté de conscience, la Liberté civile*, etc.), comme un moraliste et un spiritualiste. Il fut saisi de bonne heure par la politique, où il apporta toutes les ressources et toutes les subtilités d'un esprit à la fois très souple et très droit.

On peut également rattacher à l'école de Cousin, **Garnier** (1801-1864), successeur de Jouffroy à la Sorbonne; **Saisset** (1814-1863), professeur à l'École normale et à la Sorbonne; **Ravaisson** (1813-1900), célèbre à la fois par ses travaux sur Aristote et sur l'archéologie grecque; **Paul Janet** (1823-1895), professeur à la Sorbonne, qui reprend l'éclectisme de Cousin; **E. Caro** (1826-1887) qui enseigna avec éclat à la Sorbonne, où sa parole élégante et large attirait le grand public. Il est peut-être meilleur critique (*la Fin du dix-huitième siècle, George Sand*) que philosophe (*l'Idée de Dieu, le Matérialisme et la Science*).

Les philosophes socialistes. — Saint-Simon (1760-1825) est célèbre pour avoir fondé une sorte de secte, le *Saint-Simonisme*, qui attira à elle, au moins momentanément, des esprits très distingués, épris de justice et de solidarité sociale.

Fourier (1772-1837) invente à son tour une forme plus pratique du *socialisme*, fondée sur la communauté des biens. — Proudhon (1809-1865) est surtout resté célèbre par une brochure intitulée : *Qu'est-ce que la propriété ?* A cette question l'auteur répondait : « la propriété, c'est le vol. »

Auguste Comte (1793-1857) marque la réaction contre la philosophie spiritualiste. Dans son *Cours de philosophie*

positive (1842), il fonde le *positivisme*, qu'il ne faut pas confondre avec le *matérialisme* ou l'*athéisme*. Auguste Comte invite le philosophe à délaisser la métaphysique, l'*inconnaissable*, pour s'appliquer à l'étude des *phénomènes* et des *faits*, au moyen de la *science expérimentale* : c'est pour lui le seul moyen de poser d'une manière solide et définitive les éléments des grands problèmes dont nous cherchons prématurément la solution. A Auguste Comte se rattache **E. Littré** (1801-1881), un des plus grands « philologues » et savants des temps modernes. On connaît surtout son *Dictionnaire*. Mais sa philosophie se trouve contenue dans *la Science au point de vue philosophique* (1873), sans compter un grand nombre d'articles importants publiés dans la *Revue de philosophie positive*.

Sous l'influence d'Auguste Comte, Taine écrit, en 1856, ses *Philosophes au dix-neuvième siècle*, ouvrage dans lequel il bat en brèche l'éclectisme de Cousin, et qui fit scandale en son temps.

Parmi les philosophes, on peut ranger également : E. RENAN, que nous étudions au chapitre des historiens, et qui contribua surtout à nous initier aux doctrines allemandes.

Quant à ceux qui représentent le mouvement philosophique contemporain, nous devons nous borner à citer les noms de VACHEROT (*Histoire critique de l'école d'Alexandrie* 1846-51), de RENOUVIER (*Essai de critique générale*, 4 vol., 1854-64), du PÈRE GRATRY (1805-1872), de l'Oratoire. (*Les Sophistes et la Critique* 1864), et ceux de MM. Liard, Brochard, Boutroux, Bergson, etc., qui, par leurs travaux et par leur enseignement maintiennent au premier rang la philosophie française.

BIBLIOGRAPHIE

JOSEPH DE MAISTRE, *Pages choisies* (notice de H. Potez), Colin.
ÉM. FAGUET, *Politiques et Moralistes*, 1891, 1re série.
CH. HUIT, *Ballanche*, Lyon, 1904.
LAMENNAIS, *Œuvres complètes*, 1844.
P. JANET, *la Philosophie de Lamennais*, 1889.
LACORDAIRE, *Œuvres complètes*, 1872-1873.

D'Haussonville, *Lacordaire* (dans *les Grands Écrivains français*), Hachette, 1895.
V. Cousin. *Œuvres* (citées à leur date dans ce chapitre).
Taine, *les Philosophes au dix-neuvième siècle*, Hachette. 1856.
J. Simon. *Victor Cousin* (dans les *Grands écrivains de la France*). Hachette. 1887.
Histoire de la littérature française (Julleville, Colin), t. VII, chap. II (par M. A. Cahen) ; chap. XI (par M. Cahen) ; t. VIII, chap. VIII (par M. R. Thamin).

CHAPITRE VII

LA CRITIQUE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Sommaire : 1° La critique se renouvelle au dix-neuvième siècle sous l'influence de Chateaubriand, de Mme de Staël, de la presse littéraire, etc.

2° *Villemain*, dans ses cours de la Sorbonne (1816-1830), inaugure la critique historique et comparée.

3° *Sainte-Beuve* fait « l'histoire naturelle » des esprits. Dans *les Lundis*, *Port-Royal*, *les Portraits littéraires*, il excelle à définir et à analyser les écrivains replacés à leur date.

4° *Saint-Marc Girardin* fait plutôt de la critique *morale* ; — *Nisard* donne une préférence exclusive au dix-septième siècle, comme ayant seul exprimé « des idées générales dans un langage parfait » ; — *Taine* exagère la méthode de Sainte-Beuve jusqu'au système ; il considère les œuvres comme la manifestation d'une *race*, à un certain *moment*, dans un certain *milieu* ; — en critique dramatique, *F. Sarcey* se distingue par l'examen des pièces au point de vue exclusif de l'art théâtral ; — *F. Brunetière* essaye d'appliquer la science à la critique, et invente la théorie de *l'évolution des genres* : il est orateur.

5° Parmi les contemporains : *M. J. Lemaître* donne des *impressions* toujours fines et appuyées sur des principes à la fois esthétiques et moraux ; — *M. E. Faguet* excelle à *reconstituer* les écrivains et les penseurs par l'analyse et par la synthèse.

6° *Écrivains scientifiques* : *Cuvier*, *Ampère*, *Arago*, *Claude Bernard*, *Pasteur* sont tous remarquables par leur sincérité et par le naturel avec lequel ils ont exprimé leurs idées ou leurs sentiments.

Renouvellement de la Critique au dix-neuvième siècle. — Sous des influences que nous avons déterminées plus haut, soit en définissant le romantisme, soit à propos de Chateaubriand et de Mme de Staël, la critique sous la Res-

tauration se renouvelle en même temps que la société. Aucun autre genre ne représente plus complètement, par définition même, les tendances multiples et diverses d'une époque. Quand on a lu les œuvres, il faut, pour en saisir la signification relative, lire les critiques. Ces critiques, nous avons la déplorable habitude de les consulter pour savoir « ce que nous devons penser » de Chateaubriand ou de Victor Hugo, de Musset ou de George Sand; nous y cherchons « des jugements tout faits ». Ce qu'il faut leur demander, c'est de nous apprendre comment la société où ils vivaient et pour laquelle ils écrivaient, a compris, admiré, méconnu tel de ces grands esprits, dont l'œuvre nous sollicite aujourd'hui par des qualités alors inaperçues, ou nous choque par des défauts qui passaient alors pour des qualités. Bref, il faut étudier les critiques à leur date et dans leur milieu, moins encore pour nous « former le goût » que pour nous exercer le jugement.

C'est d'abord dans la *presse littéraire* de la Restauration que la critique naît et se développe, en particulier au journal *le Globe*, fondé en 1824 par P. Dubois ; là se distinguent par des articles fermes et clairvoyants quelques esprits distingués, solides, un peu froids, que d'autres travaux ou que la politique absorbèrent bientôt (1). Parmi les rédacteurs du *Globe*, seul le jeune Sainte-Beuve devait arriver à une place éminente dans la critique. — Autour du *Globe* et après lui, signalons une foule de petits journaux littéraires (*la Minerve*, *le Lycée français*, etc.), *le feuilleton* des grands journaux (*les Débats*, *le Constitutionnel*, *la Quotidienne*, etc.), et les grandes revues (*Revue française* fondée en 1828, *Revue des Deux-Mondes* fondée en 1829, *Revue de Paris* fondée en 1829), etc.

Cependant, l'enseignement universitaire, démentant les reproches et les plaisanteries dont l'école romantique l'accablait étourdiment, prenait la direction de ce renouvellement de la critique, et, par la voix éloquente de Villemain, entraînait le grand public.

(1) Entre autres : *Duvergier de Hauranne* (1798-1881), *Ch. de Rémusat* (1797-1875), *Ch. Magnin* (1794-1862), *J.-J. Ampère* (1800-1864), etc...

1. — **Villemain** (1790-1867).

Abel-François Villemain fut célèbre dès ses débuts. En 1812, il obtint le *prix d'éloquence* à l'Académie française avec son *Éloge de Montaigne* ; en 1814, il fut couronné de nouveau pour un *Discours sur la critique*, dont il lut des fragments dans la séance publique du 21 avril 1814, à laquelle assistaient les souverains alliés ; en 1816, troisième couronne, avec l'*Éloge de Montesquieu*. Aussi fut-il membre de l'Académie française dès 1821, à trente et un ans ; il devait par suite en devenir secrétaire perpétuel (1834), et publier une longue série de *rapports annuels*. Il entra à la Faculte des lettres, d'abord pour suppléer Guizot dans la chaire d'histoire, puis comme titulaire de la chaire d'*éloquence* (1816), où il professa jusqu'en 1830. Son succès fut immense ; un public nombreux et fidèle, composé à la fois d'étudiants et de gens du monde, suivait ses cours avec une sorte de passion ; les journaux en publiaient des comptes rendus. C'est qu'il avait une parole souple, spirituelle, s'élevant sans effort jusqu'à l'éloquence. A partir de 1827 (après qu'il eut été rayé du Conseil d'État pour être intervenu contre le projet relatif à la censure), il se plaisait à exciter les applaudissements par des allusions politiques, toujours très discrètes, mais toujours comprises. Il ne publia, de ses nombreux cours, que le *Tableau de la littérature française au moyen âge* (2 vol.) et le *Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle* (4 vol.). Après 1830, il fut deux fois ministre de l'Instruction publique, et prit une part active dans la Chambre des Pairs à toutes les discussions relatives à l'enseignement. Comme secrétaire perpétuel de l'Académie française, il continuait à montrer la plus intelligente activité, et, après 1848, il se consacra tout entier à des travaux de critique et d'histoire. C'est alors qu'il écrit : *Souvenirs d'histoire et de littérature*, *Études sur la littérature contemporaine*, *Essai sur le génie de Pindare*, etc.

Villemain fut en son temps l'initiateur de la critique historique. Aug. Thierry juge ainsi ses cours: « Là, je trouvais dans sa plus haute perfection l'alliance de la critique

et de l'histoire, la peinture des mœurs avec l'appréciation des idées, le caractère des hommes et le caractère de leurs œuvres, l'influence réciproque du siècle et de l'écrivain. Cette double vue, reproduite sous une multitude de formes, *élève l'histoire littéraire à toute la dignité de l'histoire sociale, et en fait comme une science nouvelle dont Villemain est le créateur* (1). » — Rien ne nous semble aujourd'hui plus naturel et plus indispensable que de mêler à nos études littéraires la biographie, l'histoire et la comparaison avec les littératures étrangères ; c'était alors une innovation. Ainsi, dans son *Moyen Age*, Villemain, qui vulgarise le premier les études de Raynouard, de Sismondi, de Fauriel, et qui les discute avec une très vive intelligence, tente d'*expliquer* les œuvres par le pays, la civilisation, les mœurs et les idées. Il passe de la Provence à l'Italie où il étudie Dante (4e et 12e leçons) et Pétrarque (13e leçon), pour y chercher les influences et la réaction; de même, il nous transporte en Espagne, où il analyse le *Romancero* (16e leçon). Tout cela est peut-être légèrement rapide et superficiel; mais c'est *intelligent*; les citations sont nombreuses et bien choisies ; les détails de mœurs et d'histoire, précis. On comprend ; on sent s'éveiller en soi la curiosité et la sympathie. — Cette méthode est appliquée avec plus de sûreté et de force dans le *Tableau du dix-huitième siècle*. Là, combien de belles leçons sur la société, les philosophes et les poètes de l'Angleterre (5e, 6e, 7e, 26e, 27e leçons, etc.), sur la littérature italienne (40e leçon). Villemain s'y montre vraiment un disciple éminent de Mme de Staël.

Rien de plus injuste que le dédain dans lequel est tombé Villemain. Sans doute, il a été trop « éloquent », il a eu trop de goût naturel pour la *phrase* et pour le *trait*. Mais dégageons ses idées d'une forme un peu surannée, nous le louerons d'avoir imprimé à la critique, et surtout du haut de la chaire, un mouvement décisif vers la *relativité* et le *cosmopolitisme*.

Parmi les contemporains de Villemain, et ses collègues à la Faculté des lettres, n'oublions pas : Fauriel (1772-1844), qui occupe la chaire de littérature étrangère, et qui

(1) *Récits des temps mérovingiens.* Préface (1840).

est un des esprits critiques les plus sûrs et les plus scientifiques de son temps ; il eut pour successeur OZANAM (1813-1853), non moins érudit, et dont l'enseignement eut plus d'éclat oratoire.

II. — **Sainte-Beuve (1804-1869).**

Vie. — Charles-Augustin de Sainte-Beuve est né à Boulogne-sur-Mer, en 1804. A l'âge de quatorze ans, il vint continuer ses études à Paris, et y obtint des succès brillants; il lui en est resté un fonds d'humanisme très solide, du goût pour le grec, et l'art de faire jaillir à propos la citation latine, et aussi peut-être une certaine *rhétorique* trop ondoyante et souple, qui parfois tient de la sophistique. — De 1824 à 1827, Sainte-Beuve suit les cours de l'École de médecine; là, il prend l'habitude de la recherche scientifique, de l'analogie et du positivisme d'esprit, qui lui fera transformer la critique en une sorte « d'histoire naturelle ». — Cependant son ancien professeur, Dubois, avait fondé le journal *le Globe*, en 1824; il y appelle Sainte-Beuve, qui rédige d'abord de courts articles signés S. B., mais qui, en 1827, devient un des plus importants collaborateurs. Un article sur les *Odes et Ballades* (janvier 1827) le met en rapport avec Victor Hugo. Admis dans le Cénacle, il se croit poète, et publie en 1829 : *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, et, en 1830, les *Consolations*. Mais il restait surtout un critique : en 1828, il avait donné le *Tableau de la poésie française au seizième siècle*, recueil de morceaux parus dans *le Globe* : là, il cherchait des ancêtres aux romantiques, et par delà le classicisme, il les rattachait à la Pléiade.

Il collaborait à la *Revue de Paris* (*Portraits littéraires*). A la même époque, il subissait une crise religieuse; mais bientôt, du catholicisme, déjà suspect de Lamennais, il passait au saint-simonisme où il ne devait pas s'attarder davantage. En 1834, il publie un roman : *Volupté*. En 1837-1838, il fait, à Lausanne, un cours public sur Port-Royal, devant un auditoire protestant auquel il parvient à expliquer l'âme janséniste. La poésie le séduit encore : il donne, en 1837, *les Pensées d'août*. Nommé en 1840 biblio-

thécaire à la Mazarine, il est reçu à l'Académie française en 1844. — En 1848, après la révolution de Février, il se rendit à Liège, et fit à l'Université de cette ville un cours sur Chateaubriand (*Chateaubriand et son groupe littéraire*). Il travaillait toujours au *Constitutionnel*; puis, à partir de 1852, au *Moniteur*. On lui avait donné en 1855 la chaire de poésie latine du Collège de France. Une vive opposition, due à ses complaisances pour le nouveau pouvoir, lui rendit cet enseignement impossible; démissionnaire, il fut alors nommé à l'École normale supérieure, où il professa pendant quatre ans. Il quitta *le Moniteur* en 1861, pour continuer ses *Lundis* au *Constitutionnel*. En 1865, il était nommé sénateur. Il mourut en 1869.

L'œuvre et la méthode. — En dehors des trois recueils de vers et des romans, nous avons de Sainte-Beuve : 1° des ouvrages d'histoire littéraire : *Tableau de la poésie française au seizième siècle* (1 vol., 1828), *Histoire de Port-Royal* (5 vol., 1840-1860), *Chateaubriand et son groupe littéraire* (2 vol., 1860) ; 2° des articles publiés à la *Revue de Paris*, à la *Revue des Deux-Mondes*, au *National*, au *Constitutionnel*, au *Moniteur*, au *Temps*, et qui ont été rassemblés dans les recueils suivants : *Portraits littéraires* (3 vol., 1844), *Portraits de femmes* (1 vol., 1844), *Portraits contemporains* (1846), *Causeries du lundi* (15 vol., 1851-1862), *Nouveaux Lundis* (13 vol., 1863-1872), *Premiers Lundis* (3 vol., publication posthume, 1875).

Sainte-Beuve a dit lui-même qu'il voulait faire « l'histoire naturelle des esprits ». Il avait traversé tous les milieux, éprouvé tous les sentiments, sympathisé avec toutes les croyances ; il était l'esprit « le plus brisé et le plus rompu aux métamorphoses ». Revenu de tout, établi dans le scepticisme moral et le positivisme philosophique, il croit n'avoir d'autre passion que celle du *vrai*. Et, de fait, il a la passion de la recherche exacte ; il n'épargne rien ni pour *connaître*, ni pour *comprendre* ; il a des secrétaires qui vont consulter et copier des documents dans les bibliothèques ; il n'hésite pas à interroger lui-même les témoins ou les auteurs. Biographie, milieu historique, idées ambiantes, philosophie, religion, in

fluences sociales ou particulières, tous ces éléments, il les analyse, quand il essaye de *définir* et de *classer* aussi bien Racine que Mme de Staël, Diderot que Franklin. Il remplit, sous ce rapport, toute sa définition : « Le critique est un homme qui sait lire, et qui apprend à lire aux autres. » Sainte-Beuve *expliquant* Port-Royal ou la Pléiade, Boileau ou La Rochefoucauld, est vraiment le plus *intelligent* des critiques ; il ne déplaît que par un excès de souplesse et de détachement, un air de « ne pas y tenir » qui dévoile, sous l'intelligence, l'absence de *caractère* et de grandeur morale.

Ce défaut s'aggrave quand il s'agit des contemporains. Si, dans les premiers articles qu'il a consacrés aux romantiques, il est élogieux jusqu'à la complaisance, à mesure qu'il se sent inférieur à eux comme poète et comme romancier, et qu'il gagne en indépendance et en impunité comme critique, Sainte-Beuve devient à leur égard d'une clairvoyance plutôt malveillante. Son cours de Liège sur Chateaubriand, au lendemain de la mort d'un homme qu'il avait adulé, est un chef-d'œuvre de critique pénétrante, et une action discutable. Certains articles sur Lamartine, Vigny, Balzac ont quelque chose de mesquin ; Sainte-Beuve s'y attache à tous les détails capables de rabaisser ou de ridiculiser ces grands hommes, et cela avec une affectation de sincérité scientifique, dont personne ne pouvait être dupe.

On apprendra donc de Sainte-Beuve à pénétrer à fond un sujet, à disséquer une œuvre, à en expliquer et à en préciser les caractères essentiels ; on apprendra de lui, encore, à sentir vivement le beau et le vrai ; mais on n'aura jamais pour l'homme qu'une moyenne estime.

III. — **Saint-Marc Girardin** (1801-1873).

Saint-Marc Girardin se distingua d'abord, comme Villemain, par des succès académiques (*Éloge de Lesage*, *Éloge de Bossuet*, etc.). Très libéral sous la Restauration, il collabore à divers journaux, tels que le *Mercure du dix-neuvième siècle* et la *Revue française*, et surtout au *Journal des Débats*. En 1833 il est nommé à la Faculté des lettres,

d'abord comme suppléant de Guizot, puis comme titulaire de la chaire de poésie française. De 1834 à 1848 il est député ; mais il n'interrompt pas ses cours de la Sorbonne, qu'il continue jusqu'en 1863.

Ses principaux ouvrages, composés de ses leçons publiques, revues et réunies, sont : *Cours de littérature dramatique* ou *De l'Usage des passions dans le drame* (4 vol., 1843), *La Fontaine et les Fabulistes* (2 vol., 1867), *J.-J. Rousseau, sa vie et ses œuvres* (2 vol., publication posthume, avec une préface d'E. Bersot, 1875). Dans d'autres volumes, Saint-Marc Girardin a recueilli divers articles de journaux, rapports, etc.

Saint-Marc Girardin est un critique *moraliste*. En disciple de Villemain et en contemporain de Sainte-Beuve, il ne néglige pas l'histoire ; mais il y cherche moins les faits que les mœurs ; il étudie moins la *biographie* que les *caractères* (voyez surtout son *J.-J. Rousseau*). De plus, il aime à s'élever au-dessus de la « monographie » pour considérer l'évolution des idées ou celle des procédés littéraires appliqués à la peinture d'un même sentiment. C'est ainsi que, dans son *Cours de littérature dramatique*, il prendra l'*amour paternel* et l'étudiera successivement chez les anciens, chez les classiques français, chez les romantiques ; de même pour le *patriotisme*, le *sentiment religieux*, etc. Si l'on peut faire un reproche à ce genre de critique, c'est de tourner à l'enseignement didactique et moral. Saint-Marc Girardin reste toujours professeur, ayant conscience qu'il s'adresse au public, et surtout à la jeunesse, et croyant devoir la guider vers tout ce qui est sain et élevé. Si c'est un défaut, il n'en est pas de plus honorable.

IV. — Nisard (1806-1888). — Critiques universitaires.

Rédacteur au *Journal des Débats*, puis au *National*, Désiré Nisard devint, en 1835, maître de conférences à l'École normale supérieure ; en 1844, professeur d'éloquence latine au Collège de France ; en 1852, professeur d'éloquence française à la Sorbonne ; en 1857, directeur de l'École normale. Il se distingua, dès 1833, par une vive opposition contre le romantisme ; c'est cette année-là qu'il

publia dans *le National* un manifeste célèbre contre la *littérature facile.* Il continua cette campagne dans ses *Études sur les poètes latins de la décadence* (2 vol., 1834), ouvrage piquant, plein d'allusions malignes contre les contemporains (voyez particulièrement l'étude sur Lucain, dirigée contre Victor Hugo). Il publia ensuite dans les grandes revues de nombreux articles sur les littératures française ou étrangères (réunis depuis en plusieurs volumes) et il dirigea la *Collection des auteurs latins* avec traduction française (Didot).

Mais le titre le plus remarquable de Nisard, c'est son *Histoire de la littérature française* (4 vol., 1861). Il est difficile de trouver un ouvrage qui soit en plus complète opposition, par les théories, par la méthode et par le style, avec les articles de Sainte-Beuve. Tandis que celui-ci étudie séparément chaque écrivain, et s'efforce de se plier à sa nature d'esprit, afin de l'expliquer et de le faire goûter en lui-même, Nisard soumet tout le développement de notre littérature à une *loi.* Il définit ainsi sa critique : « Elle s'est fait un idéal de l'esprit humain dans les livres ; elle s'en est fait un du génie particulier de la France, un autre de sa langue ; elle met chaque auteur et chaque livre en regard de ce triple idéal. Elle note ce qui s'en rapproche : voilà le bon ; ce qui s'en éloigne : voilà le mauvais. » Quel est donc cet *idéal* ? « C'est l'expression de vérités générales dans un langage parfait, c'est-à-dire parfaitement conforme au génie du pays qui le parle, et à l'esprit humain. » Aussi considère-t-il le dix-septième siècle comme le point culminant, ou plutôt comme le *plateau* très élevé, où conduisent d'abord par une suite de degrés inégaux le moyen âge et le seizième siècle, et d'où l'on redescend, par le dix-huitième siècle, jusqu'à nous. — De là plusieurs défauts. D'abord, c'est un *système,* beaucoup plus qu'une *méthode.* Il est convenu d'avance que tel écrivain, selon qu'il appartient ou n'appartient pas au dix-septième siècle, exprime ou n'exprime pas « des vérités générales dans un style définitif ». Aussi, Nisard *exécute-t-il* avec une regrettable rapidité le moyen âge et le seizième siècle. Le moyen âge, il le connaît mal ; il ne veut pas le connaître ; il ne semble pas se douter que l'ancienne langue française, celle d'un

Chrétien de Troyes ou d'un Villehardouin, est en soi aussi parfaite que celle du dix-septième siècle. Au seizième, il n'accorde quelque estime qu'à Montaigne, et encore dans la mesure où l'auteur des *Essais* annonce Pascal ou La Bruyère. Quant à Ronsard, Nisard ne fait que commenter à son endroit le jugement de Boileau, qui s'adapte si bien à son système, et cela avec un entêtement et une légèreté inexcusables trente ans après les travaux de Sainte-Beuve. Pour le dix-huitième siècle, Nisard, élargissant tout de même un peu sa thèse, admet qu'il y a, à côté des *pertes*, des *gains*. Il arrive à classer d'une façon presque équitable les Voltaire, les Rousseau, les Buffon, les Chénier. — Un autre défaut du livre, c'est la part vraiment trop réduite faite à l'histoire et aux influences sociales. Sans doute, le grand écrivain se distingue et s'élève par son génie ; mais encore tient-il à son temps, non pas seulement comme un *numéro* dans une *série*, mais par son individualité. — Enfin, il résulte de ce système que Nisard adopte un ton tranchant, doctoral, impérieux, qui semble laisser peu de place aux opinions d'autrui. A lire son livre, on se sent trop un écolier sous la férule d'un maître. C'est le *dogmatisme* en face du scepticisme de Sainte-Beuve.

Mais aussi, que de chapitres vraiment admirables sur Corneille, Racine, Pascal, Molière, Bossuet, bref sur tous ceux qui peuvent s'expliquer par eux-mêmes, se détacher presque de leur temps, au moins dans leurs chefs-d'œuvre, et entrer dans l'*absolu*. Là, Nisard prouve une intelligence supérieure des qualités proprement nationales ; il s'en établit le défenseur contre toutes les altérations internes ou externes ; il se défie des littératures étrangères propres à dénaturer notre esprit. Bref, il manque de *sens historique* et de *curiosité* ; mais il a laissé un monument durable, parce qu'il pense et qu'il apprend à penser.

Parmi les critiques *universitaires*, plus ou moins disciples de Villemain, Sainte-Beuve, Nisard, Taine et Renan, signalons : — *Constant Martha* (1820-1895, professeur à la Sorbonne, dont les études sur le *Poème de Lucrèce, les Moralistes sous l'Empire romain*, la *Délicatesse dans l'art*, restent des modèles achevés du plus fin humanisme fran-

çais ; — *Gaston Boissier* (1823-1906), professeur au Collège de France, a témoigné d'une érudition très sûre, qui n'enlève rien au charme du style, dans *Cicéron et ses amis*, la *Religion romaine*, *l'Opposition sous les Césars*, etc. ; — *Oct. Gréard* (1828-1907), recteur de l'Université de Paris, a étudié de préférence les questions pédagogiques *Mme de Maintenon* ; *l'Éducation des femmes par les femmes*).

Gaston Paris (1839-1903), professeur au Collège de France, a été pendant de longues années le maître des études *romanes*. Il a écrit l'*Histoire poétique de Charlemagne*, et une *Histoire de la littérature au moyen-âge*, et a réuni en trois volumes quelques-uns de ses nombreux articles publiés dans le *Journal des Savants*. Mais il a surtout donné dans son enseignement la mesure de sa vaste intelligence et de sa rigoureuse érudition.

V. — **Taine (1828-1893)**.

Élève de l'École normale, professeur de philosophie, Taine quitta de bonne heure l'Université, où la hardiesse de ses idées lui créait des difficultés. Il venait de publier sa thèse de doctorat sur La Fontaine (1853), [qu'il remania pour en faire le charmant et vigoureux ouvrage intitulé : *La Fontaine et ses Fables* (1860)]. Il donna ensuite : *Essai sur Tite-Live* (1855) ; *Histoire de la littérature anglaise* (1863) ; *Voyage en Italie* (1865) ; *De l'Intelligence* (1870). De 1876 à 1890, il publie *les Origines de la France contemporaine* (5 vol.). En 1881, il réunit, sous le titre de *Philosophie de l'art*, quatre études précédemment parues, issues de ses cours à l'École des Beaux-Arts, où il professait depuis 1865. Les *Études critiques*, articles publiés çà et là, ont été réunies en 3 volumes : *Essais* (1858), *Nouveaux Essais* (1865), *Derniers Essais* (1894) *de critique et d'histoire*.

La méthode de Taine est celle de Sainte-Beuve, mais poussée jusqu'à ses extrêmes conséquences logiques, sous l'influence de la philosophie positiviste. Son système est exposé dans la *préface* de l'*Histoire de la littérature anglaise* (1863). Les ouvrages sont, pour Taine, des manifestations de la façon de penser et de sentir d'une *race*, à un certain *moment*, dans un certain *milieu*. C'est ainsi

qu'il étudie Shakespeare, Milton, Swift, Byron, types représentatifs du génie anglais aux seizième, dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième siècles. La même méthode, il l'applique à La Fontaine dans sa thèse de doctorat, à Racine, à Balzac, à Stendhal, dans ses *Essais de critique*. C'est vraiment, beaucoup plus que chez Sainte-Beuve, « l'histoire naturelle des esprits ». Sainte-Beuve a très justement réfuté ce qu'il y a d'exagéré dans ce système : « ...Entre un fait si général et aussi commun à tous que le sol et le climat, dit-il, et un résultat aussi compliqué et aussi divers que la variété des espèces et des individus qui y vivent, il y a place pour quantité de causes et de forces plus particulières, plus immédiates ; et tant qu'on ne les a pas saisies, on n'a rien expliqué. Il en est de même pour les hommes et pour les esprits qui vivent dans le même siècle, c'est-à-dire sous un même climat moral : on peut bien, quand on les étudie un à un, montrer tous les rapports, qu'ils ont avec ce temps où ils sont nés et où ils ont vécu ; mais jamais, si l'on ne connaissait que l'époque seule, et même la connût-on à fond dans ses principaux caractères, on n'en pourrait conclure à l'avance qu'elle a dû donner naissance à telle ou telle nature d'individus, à telle ou telle forme de talent (1). »

Taine apporte la même rigueur dans sa critique d'art. Son effort consiste principalement à nous faire connaître le pays, les mœurs, les coutumes, parmi lesquels tel artiste s'est formé et développé, afin de nous expliquer comment les statues d'un Phidias, les tableaux d'un Raphaël, d'un Rembrandt, sont *conditionnés* par la *race*, le *moment* et le *milieu*. Cependant, et presque malgré lui, Taine apporte dans ce genre de critique des préoccupations esthétiques et morales.

Trop systématique, trop absolu, Taine a le mérite éminent d'avoir donné plus de précision scientifique à la critique littéraire, qui a toujours une tendance à s'échapper vers le *dilettantisme* et la *dissertation morale*. De plus, il a présenté ses idées dans un style qui, pour être un peu tendu et volontaire, est aussi remarquable par la solidité que par l'éclat.

(1) *Causeries du lundi*, t. XIII.

VI. — La critique dramatique : Francisque Sarcey.

Après Jules Janin, qui occupa pendant plus de trente ans le rez-de-chaussée du *Journal des Débats,* de 1836 à 1874, on compte de nombreux critiques dramatiques. Le plus célèbre fut Francisque Sarcey (1828-1899), qui écrivit, de 1859 à 1867, le feuilleton dramatique de *l'Opinion nationale*, et de 1867 à 1899 celui du *Temps*. Une partie de ses articles a été recueillie en 8 volumes, sous le titre de *Quarante Ans de théâtre.*

Sarcey n'est ni un théoricien dogmatique, ni un moraliste, ni un philosophe, ni un humaniste; ou plutôt il est un peu de tout cela, car il ne manque ni d'idées, ni de sentiments, ni de lettres, ni d'érudition. Mais il subordonne tout à une règle plus générale : il va au *théâtre*, pour voir une *œuvre de théâtre* ; il l'examine en *homme de théâtre,* dans sa perspective propre, et la juge d'après l'emploi plus ou moins habile des *conventions nécessaires du théâtre.* Au moyen de ce système, il a renouvelé, dans une certaine mesure, la critique du répertoire classique, en faisant ressortir avec verve et justesse les qualités de *métier* d'auteurs considérés trop exclusivement comme des psychologues ou des moralistes. Il a, ensuite, trop estimé les dramaturges habiles, tels que Scribe et Sardou, auxquels il ne demande rien au delà de leur art ou de leurs artifices. Il a donné trop d'importance au vaudeville, au mélodrame, à toute la production inférieure du théâtre. Enfin, il n'a pas bien compris les contemporains, tels que Augier, Dumas fils ; et il est absolument fermé aux nouveautés contemporaines et au théâtre étranger.

Comme conférencier, Sarcey avait des qualités très personnelles, beaucoup de bonhomie et de finesse.

VII. — F. Brunetière (1849-1907).

En 1875, Ferdinand Brunetière donna ses premiers articles à la *Revue des Deux-Mondes* ; il en resta toujours un des principaux collaborateurs et en devint le directeur. Il fut nommé en 1886 maître de conférences à l'École normale

supérieure. En même temps, il se révélait puissant orateur dans ses conférences de l'Odéon, particulièrement dans la série de 1892, qu'il a réunie sous ce titre : *les Époques du théâtre français*. En 1893, il fit à la Sorbonne un cours libre, qui a formé les deux volumes intitulés : *Évolution de la poésie lyrique au dix-neuvième siècle*. Cependant il publiait d'autre part : *le Roman naturaliste* (1880), *Études critiques* (8 séries de 1881 à 1906), *Histoire et Littérature* (3 vol. 1882-1884), *l'Évolution des genres* (1889), etc. En 1898, son *Manuel de l'histoire de la littérature française* paraissait, annoncé par lui comme l'esquisse d'un plus important ouvrage ; et il avait commencé à donner les deux premiers fascicules de son *Histoire de la littérature française classique* (*le mouvement de la Renaissance, la Pléiade*) quand il mourut (1).

Brunetière fut d'abord un érudit d'une extraordinaire puissance de travail. Sauf sur le moyen âge, qu'il n'aimait pas, il avait approfondi les sources et les textes, et il excellait à s'assimiler, pour en faire un usage original, les travaux de la critique contemporaine. A ce fonds très riche, et qui s'augmentait de jour en jour, Brunetière ajoutait la connaissance des philosophes et des savants contemporains : Darwin, Herbert Spencer, Hœckel, Schopenhauer, Auguste Comte. Leurs théories, qu'il n'acceptait pas tout entières, au point de vue moral, il essaya de les appliquer à la critique littéraire. Il inventa donc l'*évolution des genres*. Un *genre*, l'épopée, le lyrisme, le roman, etc.., naît, se développe, se transforme, meurt ou plutôt se mue en un autre genre, selon le milieu, le moment, les influences, etc. En dehors de cette théorie générale, qui n'a peut-être d'autre inconvénient, quand on y réfléchit bien, que d'être d'une évidence un peu naïve, Brunetière en a eu d'autres qui nous semblent plus importantes pour qui veut lui assigner sa place dans la critique du dix-neuvième siècle : il a renoncé à l'*indifférence scientifique* d'un Sainte-Beuve ou d'un Taine. Il veut et croit devoir non seulement *classer*, mais *juger*.

(1) L'ouvrage est continué, d'après les notes laissées par F. Brunetière.

Selon lui, il y a des ouvrages *bons* et des ouvrages *mauvais* ; et, parmi ces derniers, il range ceux qui ne se proposent d'autre objet que la mesquine individualité de l'auteur, ou la reproduction servile de la nature extérieure. Il combat, au nom de la morale d'abord, mais aussi au nom des lettres, la doctrine de *l'art pour l'art*. Aussi, ses grandes admirations vont-elles à ceux des classiques qui sont l'honneur de l'esprit humain en même temps que de l'esprit français : Pascal, Bossuet, Corneille ; il aime déjà moins, et parfois il déteste, les Voltaire et les Rousseau ; il est sévère pour le roman naturaliste, pour les auteurs dramatiques qui ne cherchent qu'à exciter le rire, pour les critiques dilettantes, etc. Bref, il est, bien que sa théorie de l'*évolution des genres* le rapproche de Sainte-Beuve et de Taine, un critique moraliste.

Pour défendre ses idées, qu'il transforme toujours en thèses ou en plaidoyers, il était doué du plus remarquable talent oratoire. Qui ne l'a pas entendu, et n'a pas subi l'empire de sa parole nerveuse et de son geste à la fois sobre et violent, ne comprend pas son style. Il *compose* admirablement ; il ordonne ses preuves en prédicateur ; il prépare, amène, formule des *conclusions*, qui sont une réponse définitive aux objections qu'il a posées. Moins incisif et moins imagé que Taine, il a plus de mouvement et plus d'ampleur.

Il faut encore citer les noms de : — ALEX. VINET (1797-1847), critique moraliste, très pénétrant, souvent très profond ; — E. RENAN, que nous étudions au chapitre des Historiens ; — PAUL DE SAINT-VICTOR (1827-1881), critique « romantique » au sens un peu défavorable du mot, impétueux et déclamatoire ; — ÉMILE MONTÉGUT (1826-1895), qui s'occupa très intelligemment des littératures étrangères ; — EDMOND SCHÉRER (1815-1889), critique philosophe, plus sensible aux *idées* qu'à l'art ; — A. DE PONTMARTIN (1811-1890), plutôt journaliste spirituel que critique.

VIII. — Les contemporains.

Parmi les critiques contemporains encore vivants, nous devons signaler : M. *Anatole France*, plus connu aujourd'hui par ses contes et ses romans que par sa critique, mais qui rédigea pendant plusieurs années « *la Vie Littéraire* » au journal *le Temps*. Il est essentiellement *subjectif* et *impressionniste*; — M. *René Doumic*, rédacteur à la *Revue des Deux-Mondes*, et conférencier très applaudi, remarquable par la finesse et la sûreté de son *diagnostic*, et par le tour concis et spirituel de son style ; — et les deux « maîtres du chœur », MM. *J. Lemaître* et *Ém. Faguet*.

M. Jules Lemaître (né en 1853) débuta par des vers, en disciple de Th. Gautier et de Baudelaire, et à partir de 1885, donna, à la *Revue Bleue*, une série d'articles sur les contemporains. Puis, aux *Débats* et à la *Revue des Deux-Mondes*, il fut chargé de la critique dramatique. Il a réuni ses articles dans les dix volumes des *Contemporains*, et dans les dix volumes d'*Impressions de théâtre*. Il y a ajouté deux séries de conférences, dont le succès fut retentissant, sur J.-J. Rousseau (1906) et sur Racine (1908). Nous parlerons ailleurs de son œuvre dramatique. — M. Jules Lemaître est difficile à définir et à classer; c'est un homme très intelligent et très documenté, qui a horreur du dogmatisme de forme et de style, et qui expose ses idées et ses théories avec un détachement apparent, à titre de simples *impressions*, de la justesse desquelles il semble toujours douter et qu'il donne seulement pour spontanées et sincères. Mais, sans être assurément un *dogmatique*, M. Jules Lemaître est un des critiques les plus assurés de ce qu'il veut, de ce qu'il aime et de ce qu'il hait. Il veut que l'œuvre littéraire soit désintéressée, honnête, claire, et qu'elle contienne de l'humanité générale. Aussi adore-t-il les classiques, en particulier Racine et Molière, et, parmi les modernes, Lamartine, Augier, Dumas fils. Il déteste les phraseurs, les déclamateurs, les *industriels* de lettres, tous ceux qui travaillent dans la *banalité* ou dans le *rare*; c'est ainsi qu'il reproche à Rousseau d'avoir

mis en circulation tant d'idées fausses, à Hugo d'avoir abusé de sa virtuosité, à tel romancier contemporain d'avoir « gagné beaucoup d'argent » avec des livres médiocres, à tel chroniqueur de s'être imposé par son aplomb à la bêtise du public. Cependant, il est d'un esprit si ouvert et si curieux, si capable de s'assimiler les formes d'art les plus dissemblables, qu'il s'est vivement intéressé au théâtre d'Ibsen, et qu'il a été des premiers à le comprendre et à l'expliquer. — Il a creusé moins de sujets que Sainte-Beuve, il a mieux aimé approfondir le génie propre des écrivains que les circonstances au milieu desquelles ils ont écrit; il est un critique *psychologue*, dans toute la force du terme. Et il a sur Sainte-Beuve la supériorité du style. On pourra toujours refaire, en le complétant par les récents travaux de l'érudition, un article de tel autre critique ; M. Jules Lemaître donne à ses idées et à ses analyses un tour si personnel, si définitif, si impérieux sous des apparences élégantes et insinuantes, qu'on ne l'imite pas, — on le cite.

M. Ém. Faguet (né en 1847) fut, comme M. J. Lemaître, élève de l'École normale supérieure, professeur de l'Université, critique dramatique au *Journal des Débats*, collaborateur de la *Revue des Deux-Mondes*. Il a publié des *Études* sur le seizième, le dix-septième, le dix-huitième et le dix-neuvième siècle, — des *Notes sur le théâtre* (3 vol., recueil de feuilletons dramatiques au journal *le Soleil*, 1880-1883), — des *Questions de théâtre* (1890-1898), — des études sur les *Politiques et Moralistes du dix-neuvième siècle* (3 vol., 1894-1900), etc... En outre, il a donné des ouvrages de sociologie et de philosophie politique.

M. Émile Faguet, dans ses études critiques, présente les grands écrivains dans leur ensemble, et cherche à réduire en de sobres, piquantes et puissantes formules, le génie d'un Montaigne, d'un J.-J. Rousseau, d'un Victor Hugo, d'une Mme de Staël. Il procède par *plans* : vie, idées morales (il y insiste), idées littéraires, art, style, etc. Et chacun de ces paragraphes est un cadre où l'auteur apparaît dans une de ses *poses* essentielles. Il use volontiers d'un style concis, antithétique, suggestif au plus haut

point. Moins éloquent que Brunetière, moins élégant que J. Lemaître, il est plus vif et plus imprévu ; il arrive souvent aux grands effets par sa sobriété même, et il a des brusqueries de tour et d'expression qui trahissent l'enthousiasme contenu ou l'émotion qui se maîtrise. Comme critique dramatique, il laissera, avec le souvenir d'une rare loyauté et d'une franchise presque candide, celui d'une méthode originale, qui consiste à chercher avant tout la vérité humaine d'une pièce, à l'estimer moins par ses qualités de *métier* que par son fond, à refaire à sa manière la psychologie d'un personnage manqué, à avertir l'auteur de ce qu'il a oublié ou négligé. Et d'autre part, comme Sarcey et J. Lemaître, il a aimé à discuter le grand *répertoire* ; de là une série de feuilletons sur Corneille, Racine, Molière, etc., qui resteront parmi les plus pénétrants et les plus sensés.

Dans ses derniers volumes (*Nietsche*, *Platon*, *le Socialisme*, etc.), M. É. Faguet tend de plus en plus à traiter des questions de sociologie et de morale ; il y apporte autant d'intelligence et de hauteur de vues que dans la critique littéraire.

IX. — **Les écrivains scientifiques.**

Il faut faire, dans une histoire de la littérature française au dix-neuvième siècle, une place importante aux écrivains scientifiques. Mais nous ne voulons signaler que ceux dont le style est vraiment original, et qui mériteront toujours d'être lus pour avoir exposé en un langage définitif moins des découvertes particulières, vite dépassées, que les idées générales des sciences, ou la façon dont la science même les avait prédisposés à sentir et à penser : bref, nous nous occupons de ceux qui furent ou des *philosophes* ou des *poètes*.

Cuvier (1769-1832) a fondé la paléontologie et l'anatomie comparée. Sa méthode, il l'a surtout exposée dans le *Discours sur les révolutions de la surface du globe*, qui sert de *Préface* aux sept volumes de ses *Recherches sur les ossements fossiles* (1812-1822). Il écrit d'un style posé, ample, animé et soutenu par une imagination scientifique

vraiment grandiose. Nous avons déjà dit que Cuvier, répondant, à l'Académie, au discours de réception de Lamartine, avait donné de la poésie des *Méditations* une analyse définitive.

Ampère (1775-1836), cœur exquis, intelligence prodigieuse, a laissé d'admirables ouvrages scientifiques, dont le principal est, au point de vue qui nous occupe, son *Essai sur la philosophie des sciences* (1834-1844). On a publié après sa mort : *Journal et Correspondance de A.-M. Ampère*, œuvre qui révèle toute la délicatesse de son âme, et qui repose, par sa fraîcheur et sa sincérité, des lettres de tant de littérateurs.

Arago (1786-1853) est encore un de ces savants chez qui le caractère (très différent d'ailleurs de celui d'Ampère) est à la hauteur de l'intelligence. Il fut aussi solide professeur qu'écrivain distingué ; ses cours de l'Observatoire furent célèbres, et les *Biographies* qu'il écrivit en qualité de secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences peuvent encore servir de modèles. Ajoutons qu'il joua dans la politique, aux côtés de Lamartine, pendant la Révolution de 48, un rôle noble et désintéressé.

Claude Bernard (1813-1878) fut professeur au Collège de France, à la Sorbonne, au Muséum, et publia en 1865 son *Introduction à la Médecine expérimentale*, qui est le plus important ouvrage scientifique et philosophique de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. La méthode qu'il y expose dépasse l'objet propre du livre ; elle peut s'appliquer à l'histoire et à la critique, comme aux sciences expérimentales.

Pasteur (1822-1895). — On connaît les travaux de Pasteur, si beaux en eux-mêmes, et qui sont restés féconds en magnifiques résultats entre les mains de ses disciples et continuateurs. Mais Pasteur est aussi un écrivain très remarquable. Dans ses rapports, dans ses discours, il a une façon claire, méthodique, simple et émue, de présenter ses découvertes ou les idées générales de la science. Ses lettres sont particulièrement séduisantes ; elles sont *d'un homme, à qui rien n'est étranger*, qui sait être avec candeur

fils, ami, époux, père, et qui n'a au bout de la plume aucune de ces phrases toutes faites, qui se substituent si aisément, même chez les plus sincères, à la transcription directe de l'émotion. Que dire de son *Oraison funèbre de Sainte-Claire Deville*, auprès de laquelle tous les *éloges* de ce genre semblent conventionnels et froids ?

C'est en lisant tant de pages à la fois calmes, naïves, profondes, sublimes, échappées à des savants qui *n'avaient pas appris à écrire*, mais qui transmettaient directement, sans autre souci que celui de la vérité et de la précision, leurs découvertes, leurs sentiments, leurs rêves, qu'on sent la caducité et le ridicule des « procédés littéraires ». Savoir, connaître, sentir, être irrésistiblement poussé à communiquer aux hommes sa conviction et son émotion, voilà la source pure d'où jaillit le style d'un Pascal et d'un Pasteur.

BIBLIOGRAPHIE

Les *ouvrages* cités à leur date.

HATZFELD et MEUNIER, *les Critiques littéraires du dix-neuvième siècle*, Paris, Delagrave.

F. BRUNETIÈRE, *l'Évolution des genres*. Paris, Hachette, 1890.

CH.-M. DES GRANGES, *La Presse littéraire sous la Restauration*. Société du Mercure de France, 1907.

Histoire de la littérature française (Julleville-Colin), t. VII (chap. XIII, par M. Ém. Faguet), t. VIII (chap. XII, par M. Ém. Faguet).

GASTON LAURENT, *les Grands Écrivains scientifiques*, Paris, Colin.

CHAPITRE VIII

L'HISTOIRE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Sommaire : 1° L'histoire, au dix-neuvième siècle, se renouvelle sous trois influences : la *Révolution*, le *progrès des Sciences*, le *romantisme*.

2° *Développement général.* — La plupart des historiens qui écrivent sous la Restauration entrent dans la politique après 1830 ; — la Révolution de Juillet donne l'essor aux théories libérales et crée dans l'histoire un courant d'enthousiasme ; — après 1850, l'histoire incline de plus en plus vers la science désintéressée.

3° *Augustin Thierry* (1795-1856) commence par le journalisme d'opposition, et découvre comme un argument de politique libérale sa théorie de *la lutte des races* : il développe ses idées dans *l'Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* (1825) et dans l'*Histoire du Tiers-État*. Il devient moins systématique et plus pittoresque dans ses *Récits des temps mérovingiens* (1833-40). — *De Barante* (1782-1866) se borne à résumer en un récit exact et vivant les vieilles chroniques, dans son *Histoire des ducs de Bourgogne* (1826).

4° *Guizot* (1787-1874), professeur à la Sorbonne, devient ministre après 1830, et fait de la politique jusqu'en 1851. — Philosophe de l'histoire, et disciple de Montesquieu, il étudie les lois de la civilisation européenne, où il distingue les éléments *romain*, *germain* et *chrétien* (*Histoire de la civilisation*, 1828-30 ; *Révolution d'Angleterre*, 1826).

5° *Thiers* (1797-1877) entre dans la politique en 1830. Historien exact et *intelligent*, très bien documenté et très *clair*, il écrit *l'Histoire de la Révolution française* (1823-27) et *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* (1845-1863). — *Mignet* (1796-1884) s'applique à des sujets restreints, qu'il approfondit (*Marie Stuart*, 1851 ; *Charles-Quint*, 1854).

6° *Michelet* (1798-1874), après une enfance laborieuse, devient chef des Archives historiques et professeur au Collège de France. Il écrit de 1833 à 1844 les six premiers volumes de son *Histoire de France*. où ses qualités de savant et de *poète* sont en harmonieux équilibre. Après 1848, sous le coup des événements et des persécutions du pouvoir impérial, il est plus exalté, et son *Histoire* perd ses qualités scientifiques. Selon Michelet, l'histoire est la *résurrection intégrale du passé*. Son style est romantique.

7° Après Michelet, *Henri Martin, Taine, Fustel de Coulanges Renan. V. Duruy*.

I. — Les influences.

Au commencement du dix-neuvième siècle, l'histoire se transforme et se renouvelle sous des influences diverses :

1° *La Révolution* marque la fin d'un régime et d'une société, et donne à toute l'histoire antérieure le *recul* et la *perspective*. Cette violente rupture avec le passé a des causes lointaines ; elle est une conséquence et un point d'aboutissement. On sera tout naturellement amené à étudier et à critiquer les institutions politiques de la France monarchique. On ne tardera pas à s'apercevoir que les *mœurs*, tout autant que les *lois*, expliquent les *faits*, et que les mouvements qui se trahissent à la surface par des catastrophes soudaines et bruyantes, sont causés par les forces lentes et mystérieuses des masses profondes. Alors, on se portera de plus en plus vers la recherche et l'analyse des « dessous de l'histoire ». Peuple, bourgeoisie, vie municipale, vie privée, mémoires, lettres, documents financiers et administratifs, toute une poussière d' « infiniment petits » sera recueillie et soumise à des « réactions critiques ». Car, encore une fois, il faut expliquer comment la Révolution a été possible. Et voilà pourquoi nous verrons certains historiens commencer par la politique libérale, et découvrir leurs théories historiques dans des arguments de polémique : tel Augustin Thierry ; et pourquoi d'autres passeront de l'histoire à la politique, ou les mèneront de front : tels Guizot et Thiers.

2° *Le progrès des sciences.* Il faut l'envisager à deux points de vue. — *a*) D'abord, depuis Bayle et Fontenelle, l'esprit français abandonne de plus en plus la métaphysique et les sciences spéculatives, pour se tourner vers les sciences positives. Histoire naturelle, physique, chimie, jurisprudence historique, exégèse religieuse, etc., tels sont désormais les objets de la curiosité et de l'étude. Sans doute, les utopistes comme Jean-Jacques auront sur la Révolution une influence prépondérante et désastreuse, mais par accident. L'esprit positif et scientifique triomphera dans l'État, dans la philosophie, dans la critique. L'histoire en bénéficiera. — *b*) Mais elle profitera aussi de progrès qui l'intéressent et la touchent plus particulièrement, je veux dire des découvertes archéologiques et philologiques, de la création de certains musées, de la publication de grandes collections de documents historiques et paléographiques (pour lesquelles on continue les admirables travaux des Bénédictins). Déjà, la découverte de Pompéi (depuis 1748 ; mais les fouilles décisives ne furent faites qu'en 1808-1815, sous le règne de Murat à Naples), les travaux de Choiseul-Gouffier sur la Troade, ceux du comte de Caylus, avaient amorcé les recherches des architectes, des artistes, des historiens. Le musée des *monuments français*, créé par la Convention, dans le cloître des Petits-Augustins et dirigé par Alexandre Lenoir, recueillait les débris de nos châteaux et de nos églises. Le gouvernement de la Restauration fondait l'École des chartes, ouvrait au Musée du Louvre des galeries de sculpture ancienne et d'égyptologie. Champollion, en 1822, découvrait la signification des hiéroglyphes; Anquetil-Duperron, Abel Rémusat, Silvestre de Sacy et Burnouf donnaient aux études asiatiques un magnifique développement. Sous Louis-Philippe, ce mouvement s'accentue ; la Commission des monuments historiques (Guizot, Salvandy, Vitet, Mérimée) veille désormais sur les richesses de notre architecture nationale. L'École d'Athènes est fondée, l'École des langues orientales (qui date de 1795) est réorganisée. Les académies de province commencent à rivaliser de zèle archéologique, et publient force mémoires. Cependant les collections de documents se poursuivent, sous des impulsions

particulières ou officielles, et des revues spéciales accueillent tous les travaux consacrés au moyen âge, à l'Orient, à l'antiquité, etc. (1).

3° Une troisième influence se fait sentir sur l'histoire. Elle vient compléter et, dans une certaine mesure, contredire les deux précédentes. C'est le *romantisme*. Le romantisme, en tant qu'il est l'imagination créatrice, la recherche et la divination de la couleur locale, vient au secours de l'érudition et vivifie la critique. Chateaubriand, Mme de Staël, W. Scott ont sur de Barante, A. Thierry, Michelet et Thiers lui-même, une influence profonde et utile. Mais le romantisme est aussi fantaisie artistique et utopie sociale ; il tourne au romanesque et à la déclamation. Sous ce rapport, son influence, très puissante, a gâté certains historiens. Et tandis, par exemple, qu'un Augustin Thierry se dégage de plus en plus des défauts du romantisme, pour n'en conserver que les qualités, un Michelet et un Quinet perdent de plus en plus le sens du réel, pour s'enivrer de leur exaltation.

II. — Le développement général.

Avant d'étudier un à un les principaux historiens de cette époque, il est nécessaire de les présenter, eux et leurs œuvres, dans un tableau d'ensemble. Les grands événements de l'histoire, Restauration, 1830, 1848, 1870, ont eu sur leur esprit et sur leur méthode une très sérieuse influence.

Sous la Restauration. — Chateaubriand donne le premier l'intelligence du christianisme et du moyen âge dans son *Génie* (1802), et des modèles d'histoire à la fois documentée et pittoresque dans quelques passages des *Martyrs* (1809). Or, il ne faut pas oublier que ces ouvrages furent lus avec enthousiasme par A. Thierry (né en 1795) (2), par Thiers

(1) Nous ne faisons que résumer ici les pages XXXV à XLIV de l'*Introduction* des *Extraits des historiens français* de C. JULLIAN, (Hachette). Nous renvoyons, pour le détail, à cet excellent ouvrage, modèle de précision et de méthode.

(2) Voir *Préface* des *Récits mérovingiens*.

(né en 1797), par Michelet (né en 1798). Aucun de ces jeunes gens, pas plus que Guizot (né en 1787) ou que Mignet (1796), n'a vu la Révolution ; ils sont arrivés à l'adolescence au moment de l'épopée impériale, au moment surtout où la Restauration donne à la France le régime parlementaire et, par moments, une liberté relative de la presse. Tant d'événements terribles et grandioses, survenus en une trentaine d'années, sont bien de nature à mûrir les pensées et à secouer les imaginations. D'autre part, la politique les séduit tous. Guizot, dans ses cours de Sorbonne, ne peut, quoiqu'il s'en défende, ne pas être obsédé par l'histoire contemporaine et française, quand il fait celle des révolutions d'Angleterre ou de la civilisation européenne. A. Thierry débute, en 1817, comme journaliste libéral, en donnant au *Censeur européen* des articles écrits *à propos* d'ouvrages historiques ; c'est là qu'il invente sa théorie des *races*, et qu'il donne (mai 1820) son *Histoire véritable de Jacques Bonhomme*. Puis, en juillet 1820, il commence à écrire dans *le Courrier français* ses *Lettres sur l'histoire de France*. Cependant, Guizot publiait, en 1823, ses *Essais sur l'histoire de France*, et, la même année, Thiers entreprenait son *Histoire de la Révolution française* (1823-1827).

Si la politique inspirait certaines œuvres, le romantisme s'affirmait à son tour, comme goût du détail pittoresque et de la couleur, dans l'*Histoire des ducs de Bourgogne*, de de Barante (1824). Mais avec l'*Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, d'Augustin Thierry (1825), *la Révolution d'Angleterre* (1826) et la *Civilisation en Europe* (1828) de Guizot, c'était toujours la *théorie* qui dominait.

Sous Louis-Philippe. — La période qui s'écoule de 1830 à 1848 est particulièrement féconde, bien que la politique ait détourné de leurs travaux Guizot, et, jusqu'en 1845, Thiers. Mais Augustin Thierry, qui voit dans la révolution de Juillet le triomphe de ses théories, et qui devient moins *combatif* et plus *artiste*, donnera, de 1833 à 1840, ses *Récits des temps mérovingiens* ; Tocqueville va publier, en 1836, la première partie de sa *Démocratie en Amérique* ; Henri Martin commencera son *Histoire de France* (1837), Duruy son *Histoire des Romains* (1843), Thiers *le Consulat et l'Em-*

pire (1845); Lamartine donnera, en 1847, sa poétique *Histoire des Girondins*; Quinet, en 1848, ses *Révolutions d'Italie*. Mais surtout, à la lumière de cette révolution de 1830, qui semble réconcilier tous les partis et réaliser enfin les espérances de 1789, Michelet « aperçoit la France » (1); il publie, de 1833 à 1844, les six premiers volumes de son *Histoire de France*, et, de 1847 à 1853, son *Histoire de la Révolution*.

Après 1848. — 1848 est une nouvelle date climatérique dans l'évolution de ces grands esprits, qui d'abord s'exaltent, mais que le coup d'État de 1851 et la restauration de l'Empire dispersent ou abattent. Cependant, à l'exception de Michelet qui, reprenant en 1855 (jusqu'en 1867) son *Histoire de France*, perd de plus en plus la notion du réel et du juste, les historiens font des progrès dans le sens de l'impartialité, de l'érudition et de la méthode. Mignet, en 1854, donne son *Charles-Quint*; Camille Rousset, son *Histoire de Louvois* (1861); Tocqueville, *l'Ancien Régime et la Révolution* (1856). Mais surtout apparaissent trois historiens nouveaux qui, chacun à leur manière, renouvellent un genre qui semblait avoir déjà produit tous les plus beaux fruits : Renan commence, en 1863, son *Histoire des origines du christianisme*; la même année, Taine publie son *Histoire de la littérature anglaise*; et le plus éminent, celui en qui s'incarne, avec une sorte de simplicité grandiose, l'esprit scientifique moderne, Fustel de Coulanges, écrit en 1864 *la Cité antique*, suivie en 1874 des *Institutions politiques de l'ancienne France*. Cette même année, Taine entreprenait ses *Origines de la France contemporaine*.

Il est d'usage de classer par *écoles* les historiens du dix-neuvième siècle. Nous jugeons avec M. F. Hémon (2), que cette classification est vaine; nous n'adopterons même pas celle, beaucoup plus large, qu'il propose, persuadé que nous sommes que l'histoire littéraire doit plutôt *différencier* que *classer*, et nous choisirons, pour parler de chaque historien, l'ordre chronologique adopté par M. C. Jullian.

(1) *Préface* de 1869.
(2) F. Hémon, *Cours de littérature*. XVI : *l'Histoire au dix-neuvième siècle*, p. 5. Delagrave.

III. — Augustin Thierry (1795-1856).

Vie. — Augustin Thierry entra à l'École normale en 1811 ; il quitta l'Université en 1815 (il était alors professeur de cinquième à Compiègne), pour devenir le secrétaire de Saint-Simon, célèbre par ses utopies sociales et économiques. Mais il quitta bientôt cet esprit nuageux, qui convenait si mal à ses propres qualités de précision et de vigueur. En 1817, il commença à écrire dans *le Censeur européen* des articles, qui, retouchés, formèrent plus tard une notable partie de son volume intitulé *Dix Ans d'études historiques* (1834). Au *Courrier français*, il publia dix *Lettres sur l'histoire de France*, réunies en volume, et suivies de quinze autres, en 1827 (1). L'*Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* parut en 1825 (4 vol.). C'est alors qu'A. Thierry devint aveugle. On sait avec quelle résignation courageuse il accepta cette infirmité. Il continua, avec l'aide de sa femme et de ses secrétaires, à compulser des documents et à écrire, soutenu qu'il était par la conviction que ses travaux étaient utiles à son pays. Il disait, avec un accent vraiment cornélien, dans la préface de *Dix Ans d'études historiques* : « ... Voilà ce que j'ai fait et ce que je ferais encore ; si j'avais à recommencer ma route, je prendrais celle qui m'a conduit où je suis. Aveugle et souffrant sans espoir et presque sans relâche, je puis rendre ce témoignage, qui de ma part ne sera pas suspect : il y a au monde quelque chose qui vaut mieux que les jouissances matérielles, mieux que la fortune, mieux que la santé elle-même : c'est le dévouement à la science. » Dans ces conditions, il prépare et publie les *Récits des temps mérovingiens* (1833-1840). Après les *Considérations sur l'histoire de France* (1840), il s'occupe de rassembler, pour la collection dirigée par Guizot, des documents sur les communes du moyen âge, et il en tire son *Essai sur la formation et les progrès de l'histoire du tiers État*.

(1) *Revue d'histoire littéraire. Augustin Thierry journaliste*, par Ch.-M. des Granges (avril-mai 1906).

Ses théories. — Pour apprécier Augustin Thierry, il faut d'abord signaler en lui le *théoricien*, l'homme qui, cherchant dans l'histoire des documents à l'appui de ses idées libérales, pousse jusqu'au système une thèse discutable : l'antagonisme persistant entre la race conquérante et la race conquise. Cette thèse, qu'il expose dans ses articles du *Censeur européen* et du *Courrier français*, en l'appliquant à la race franque ou germanique et à la race gallo-romaine, devenues l'aristocratie et la bourgeoisie, il la développe aisément dans son *Histoire de la conquête de l'Angleterre*, où la lutte des races galloise, saxonne et normande était, en effet, aux onzième et douzième siècles, tout à fait évidente et probante. Aussi s'attache-t-il surtout à l'histoire de ce tiers État qui, selon lui, par son accord avec la royauté, jusqu'au dix-septième siècle, a fait la France, et a préparé les libertés modernes. Même dans les *Récits des temps mérovingiens*, ce qui l'intéresse le plus, au fond, c'est l'antagonisme des races. Il faut ajouter, pour être juste envers Thierry, que sa thèse s'est peu à peu adoucie et corrigée (1).

Sa critique. — Quelle est, d'autre part, la valeur *critique* d'Aug. Thierry ? Il ne faut pas lui demander la sûreté scientifique de Fustel de Coulanges et de ses disciples. Mais il a eu le premier la passion du document original, et il n'est guère coupable que d'un excès de confiance ou d'enthousiasme. Ainsi, on lui reproche d'avoir accepté trop complaisamment la tradition et les anecdotes du *Roman de Rou*, de Grégoire de Tours, de Fortunat, etc. ; d'avoir cru sans contrôle à l'authenticité des vieux chants nationaux saxons, etc. Ce manque de critique a fait vieillir son œuvre au point de vue historique, en un temps surtout où l'on est devenu si scrupuleux sur l'authenticité des sources.

Valeur littéraire. — Mais, littérairement, cette œuvre est restée jeune. Elle a les qualités d'un romantisme de bon aloi. La narration est à la fois simple et dramatique, émue

(1) Cf. C. Jullian, *Introduction*, p. LVI-LVII.

et précise. Tout y est vivant et coloré, sans excès d'aucune sorte. Thierry est, dans toute la force du terme, un artiste, dont l'art probe et vigoureux survivra peut-être à celui de Michelet.

IV. — De Barante (1782-1866).

De tous ceux qui pratiquèrent, en même temps que Thierry, l'*histoire narratrice*, de Barante est le plus illustre. Il publia, de 1824 à 1826, son *Histoire des ducs de Bourgogne*. Dans sa préface, de Barante explique qu'il a voulu, au moyen de chroniques naïves, de documents originaux, « composer une narration suivie, complète, exacte, qui leur empruntât l'intérêt dont ils sont animés, et suppléât à ce qui leur manque ». Il ajoute : « Je n'ai donc mêlé d'aucune réflexion, d'aucun jugement les événements que je raconte. » Il prend d'ailleurs pour épigraphe cette définition de l'histoire par Quintilien : *Scribitur ad narrandum, non ad probandum*. Ainsi, tandis que l'histoire de Thierry, quoique narrative, contient un système, celle de de Barante n'est qu'un récit, qu'une chronique, où l'auteur s'efface absolument. On peut louer de Barante d'avoir su choisir les meilleurs documents : Froissart, les religieux de Saint-Denis, les chroniqueurs de la maison de Bourgogne, et d'en avoir tiré une nouvelle « chronique » très intéressante à lire. Mais cette façon d'écrire l'histoire est décidément trop *neutre*; ni philosophe, ni politique, ni moraliste, ni savant, de Barante abdique tous les droits du véritable historien.

V. — Guizot (1787-1874).

Vie. — Né à Nîmes, d'une famille protestante, François Guizot fit ses études à Genève et vint à Paris faire son droit, en 1805. Il commença par donner des articles moitié littéraires, moitié philosophiques ou historiques, à divers journaux, entre autres au *Publiciste*, dirigé par Suard. C'est alors qu'il connut Mlle de Meulan, qu'il épousa en 1812. Cette

même année, il fut nommé suppléant de Lacretelle à la Sorbonne. En 1814, il devint secrétaire général du ministre de l'Intérieur, puis conseiller d'État. Après la chute de Decazes (1820), il reprit sa chaire de Sorbonne et il y étudia les institutions de la France ; ce cours fut fermé en 1822, et repris seulement en 1828, sous le ministère Martignac. La Révolution de 1830 l'interrompit de nouveau, et fit de Guizot un politique. Nous parlons ailleurs de son rôle comme orateur et comme ministre. Ses principaux ouvrages, en grande partie tirés de ses cours de la Sorbonne, sont : *Histoire du gouvernement représentatif* (1822), *Essais sur l'histoire de France* (1823), *Histoire de la Révolution d'Angleterre* (parue en trois fois, de 1826 à 1856), *Histoire de la civilisation en Europe et en France depuis la chute de l'Empire romain* (1828-1830), *Washington* (1841), *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps* (1858-1868).

Sa méthode. — Guizot, en disciple de Montesquieu, et en libéral de l'école doctrinaire, commence par étudier les institutions parlementaires, et en particulier celles de l'Angleterre. Puis il s'applique à chercher les lois générales et les principes directeurs de la civilisation, afin de suivre le développement des droits du citoyen dans la société. Il découvre trois éléments de la civilisation en Europe, et plus particulièrement en France : l'*élément romain*, qui explique le principe d'autorité et d'organisation administrative ; l'*élément germain*, qui est celui de l'individualisme et de l'indépendance ; l'*élément chrétien*, qui est synonyme d'égalité et d'association. De la lutte, de la combinaison, de la fusion de ces trois éléments, se forme la civilisation moderne.

Guizot est donc un philosophe de l'histoire, un homme qui cherche l'*esprit* des institutions, et qui d'ailleurs se base sur une étude exacte et savante des documents ; chez lui, comme chez Montesquieu, l'*analyse* a précédé la *synthèse*. Personne ne fut moins utopique que ce théoricien de la civilisation.

Son style. — Il dédaigne, peut-être trop, la peinture pittoresque et vivante des hommes et des faits ; il écrit volontiers d'une manière sentencieuse ; il dédaigne de

plaire. Cependant, sa *Révolution d'Angleterre* abonde en scènes et en portraits (*Procès de Strafford*, *Cromwell et le Parlement*, *Mort de Cromwell*), et Guizot fait parfois des parallèles oratoires : Charlemagne et Napoléon (*Histoire de la civilisation*, t. II, 20e leçon) ; — Cromwell, Guillaume III, Washington (*Conclusion du discours sur l'histoire de la Révolution d'Angleterre*). — Ce qui le sauve de la froideur, c'est la conviction de sa double foi religieuse et libérale, et l'ardeur mesurée mais profonde avec laquelle il plaide pour ses idées.

VI. — **Thiers** (1797-1877). — **Mignet** (1796-1884).

Vie. — Adophe Thiers est né à Marseille ; sa grand'mère, Santi Lomaca, originaire de l'île de Chypre, était sœur de la mère d'A. Chénier. Si jamais la théorie du milieu et de l'hérédité ont reçu un démenti, c'est bien dans la personne de cet historien sans chaleur et sans poésie, et de ce politique plus normand que marseillais. Après des études de droit à Aix, Thiers vint à Paris, en 1821, collabora au journal *le Globe* (articles de critique d'art), au *Constitutionnel* (*id.*); et travailla à l'*Histoire de la Révolution*, commencée par Félix Bodin, en 1823. Les dix volumes de cet important ouvrage, le premier où l'on ait envisagé, dans l'ensemble et sans esprit de parti, les grands événements de la veille, parurent de 1823 à 1827. Thiers s'associa avec son compatriote Mignet et avec A. Carrel, pour fonder *le National*; et la révolution de 1830 le lança, lui aussi, dans la politique. Sorti du ministère en 1845, il entreprit l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*, dont les vingt volumes parurent de 1845 à 1863.

Sa méthode. — Thiers apporte dans l'histoire des qualités d'*exactitude*, de *probité* et d'*intelligence*, qui, sans le mettre au niveau de Guizot et de Michelet, lui assurent un rang éminent. D'abord, il se documente à merveille. Les archives de l'Intérieur, de la Guerre, des Affaires étrangères, des Finances, lui sont largement ouvertes ; il y puise, surtout pour son second ouvrage, des renseignements techniques dont il fait un usage méthodique. De plus, il visite les

pays où se sont déroulés les grands événements ; il connaît les champs de bataille des armées républicaines et impériales ; il en établit la topographie, non pas à la manière d'un poète comme Michelet décrivant la Provence, mais en géographe savant et consciencieux. Il mène de front, avec une sage *économie*, l'histoire intérieure et l'histoire extérieure. Il suit, en politique, la corrélation des affaires financières, diplomatiques, commerciales, avec les grands exploits, qui, d'ordinaire, attirent seuls l'attention. Tous ces éléments si divers, Thiers les soumet à *l'intelligence*, qui, selon lui, est la qualité maîtresse de l'historien (préface du *Consulat et l'Empire*, t. XII) ; l'intelligence cherche, évalue, groupe, dose ; elle classe et elle organise ; elle conduit et maîtrise l'imagination ; elle prévient les erreurs et les injustices.

Son style. — Le style de Thiers est clair et aisé. Les qualités que l'homme d'État apportait à la tribune, l'écrivain les possède au plus haut point. En le lisant, on a la satisfaction de *comprendre*. On comprend la bataille d'Austerlitz ou la bataille d'Eylau, comme on comprend la politique religieuse ou financière de Napoléon. Enfin, cette clarté et cette exactitude n'excluent pas, chez Thiers plus que chez Guizot, une certaine vie intense et communicative. Si Guizot touche par sa foi, Thiers émeut, dans l'ensemble, par son sincère patriotisme. Il a des réflexions qui prouvent l'enthousiasme contenu ou la douleur profonde. On le goûte mieux, contrairement à Michelet, à une lecture d'ensemble, que par la citation de quelques fragments.

A côté de Thiers, il faut nommer **Mignet**, qui fut également journaliste libéral sous la Restauration (*Courrier français, National*). Mignet fut nommé conseiller d'État et directeur des archives des Affaires étrangères par Louis-Philippe. — Il a publié : *Antonio Pérez et Philippe II* (1845), *Marie Stuart* (1851), *Charles-Quint* (1854), *Rivalité de François Ier et de Charles-Quint* (1875). La valeur de Mignet est dans la forte documentation de ses études historiques. C'est un maître dans l'art de manier, de grouper et d'approfondir les sources. S'appliquant à des sujets restreints et bien limités, à la manière d'un historien antique comme Sa-

luste, il creuse les événements et les caractères. Son style, un peu monotone dans sa gravité, est d'une vigueur soutenue et d'une concision toute latine.

VII. — **Michelet** (1798-1874).

Vie. — Une enfance pénible, qui lui laisse « l'impression d'une vie âpre et laborieuse », des malheurs et des privations, le travail manuel dans la petite imprimerie d'un père à moitié ruiné par les lois sur la presse de 1800 : telles furent les difficultés contre lesquelles eut à lutter Jules Michelet, « né peuple, et resté peuple ». Une énergique volonté le soutient. Il va d'abord à l'école primaire pendant qu'il est « compositeur chez son père ». Puis, en 1812, il entre au lycée Charlemagne, où il est un brillant élève. Mais il renonce à l'École normale, et il accepte une place de répétiteur dans une institution du Marais, dont les élèves suivaient les cours de Charlemagne (1816). En 1819, il passe son doctorat. En 1821, reçu à l'agrégation d'histoire, il entre comme professeur au collège Sainte-Barbe. C'est alors qu'il compose ses *Tableaux chronologiques d'histoire moderne*, et qu'il traduit la *Scienza nuova* de l'Italien Vico (1825). En 1826, il publie son *Précis d'histoire moderne*, et il compose, en 1828, son *Histoire romaine* (publiée en 1831). Il avait été nommé, en 1827, maître de conférences à l'École normale, et il devient, en 1831 chef de la division historique aux Archives.

C'est la plus belle époque de sa vie. A force de courage, de dévouement et de travail, il est arrivé à une situation brillante et stable ; il est, d'une part, professeur d'une élite de jeunes gens qui sont plutôt des disciples que des élèves ; d'autre part, il a sous la main, comme chef des Archives, une masse de documents à classer et à exploiter. Libéral, il n'a pas été atteint ni gâté par la politique active. La révolution de 1830 l'enthousiasme, sans le faire dévier de sa vraie vocation. Bref, c'est dans des conditions d'équilibre, d'harmonie, d'impartialité, qu'il commence son *Histoire de France* dont il publie le premier volume en 1833, et le sixième en 1844. Entre temps, il avait pris possession, en 1838, de la chaire d'histoire du Collège de France.

Les approches de la révolution de 1848 commencent, sous l'influence de Quinet et de Mickiewizc, à troubler sa quiétude. Il publie en 1846 *le Livre du peuple*; et il s'avise qu'il ne saurait comprendre l'histoire de la monarchie absolue, s'il n'a pas auparavant étudié la Révolution. Il interrompt donc son *Histoire de France* à François Ier, et il publie, de 1847 à 1853, son *Histoire de la Révolution*, œuvre de foi et de propagande, plutôt qu'œuvre de science. — D'ailleurs, tout contribuait à rompre cet équilibre dont il jouissait la veille. Le coup d'État de 1851 l'avait chassé de sa chaire du Collège de France et de sa place aux Archives. Quand Michelet reprend, en 1855, la suite de son *Histoire de France*, il en veut à la monarchie des persécutions de Louis-Napoléon Bonaparte; il a perdu la sérénité et le sang-froid; il a seulement conservé et exagéré ses qualités de poète et de visionnaire. Les derniers volumes de l'*Histoire de France* paraissent de 1855 à 1857. Puis, Michelet donne différents ouvrages descriptifs et poétiques : *l'Oiseau*, *l'Insecte*, *la Mer*, *la Montagne*, etc. Il meurt à Hyères, en 1874.

Œuvres et méthode. — Michelet est un passionné, qu'il est difficile d'aborder sans passion. Pour le bien juger, il faut surtout le considérer dans son *Histoire romaine* et dans les six premiers volumes de son *Histoire de France*, où il est tout lui-même, avec des qualités dont il n'a pas encore les défauts, et où sa méthode n'est pas gênée par l'exaltation de sa sensibilité. — Michelet a donné lui-même sa formule. Pour lui, l'histoire doit être la *résurrection de la vie intégrale du passé.* Il veut combiner la méthode de Thierry et celle de Guizot; « ce livre, dit-il en 1833, est un *récit* et un *système* ». Dans son premier volume, il étudie les races qui luttent pour la possession du sol de la Gaule; on y sent, remarque M. C. Jullian, l'influence d'A. Thierry. Au tome second, Michelet est en possession de sa méthode à lui. Il veut, d'abord, établir la nature à la fois physique et morale, la géographie matérielle et symbolique de cette France, dans laquelle vont évoluer tant de masses et se heurter tant d'individualités. Cette géographie est restée célèbre; elle est à la

fois d'une étonnante sûreté géologique et descriptive, et d'un romantisme saisissant (voir en particulier *la Bretagne, l'Auvergne, la Provence*). Michelet établit que chaque province a son génie propre, qui s'incarne dans ses grands hommes. — Puis il considère la France comme une *personne* qui a une *âme*, et qui se développe par le travail qu'elle exerce sur elle-même. Il n'ose ni ne veut attribuer la formation du pays à aucun élément unique, ni à aucune force déterminée. Il analyse au fur et à mesure les faits, le caractère des grands hommes, les aspirations populaires, les manifestations de la vie publique ou intime, mœurs, institutions, arts, lettres; mais il attribue la combinaison ou la cristallisation de ces éléments divers à une force mystérieuse, encore une fois à l'âme même de la France. — On conçoit ce qu'il y a tout à la fois de *réel*, de *précis* et de *symbolique* dans cette *Histoire de France*. Qu'on l'envisage dans telle de ses parties (arts au moyen âge, Jeanne d'Arc), ou dans son ensemble, elle étonne et charme par ce mélange de documentation *solide* et de poésie. — Ajoutons que Michelet éprouve avec une sincérité vraiment touchante les grands sentiments qu'il veut faire partager à ses lecteurs. Sa sensibilité (1), son amour pour les humbles, ses ravissements devant l'art gothique, son respect religieux pour Jeanne d'Arc, ses colères contre l'or et contre Satan, tout cela fait un poème épique des six premiers volumes (lus dans la 1re édition, car Michelet y a par la suite beaucoup corrigé et retranché, pour les mettre d'accord avec l'esprit nouveau des suivants). — Ainsi Michelet réalise cette résurrection par le document, le symbole et la poésie.

Dans sa *Révolution* et dans la seconde partie de l'*Histoire de France*, Michelet conserve assurément la plupart de ses qualités. Là encore, il cherche les causes profondes dans la société des petits et des humbles; il scrute les croyances et les espérances populaires; il s'inquiète non seulement des grands faits de la Révolution, mais de la vie sociale de ceux qui ne furent à cette époque ni bour-

(1) Lire, dans Ém. Faguet (dix-neuvième siècle), un chapitre sur la sensibilité de Michelet.

reaux ni victimes ; il garde son sens du symbole : sa prise de la Bastille, ses portraits de Danton, de Marat, de Robespierre forment autant de pages à retenir. De même, son étude du dix-huitième siècle (lequel est pour lui le *grand siècle*) est des plus curieuses à lire, quel que soit le parti pris évident qui l'anime. Mais il faut l'avouer, les généralisations précipitées, les symboles incohérents abondent dans cette partie.

Le style de Michelet a toutes les qualités, et parfois tous les défauts du romantisme. Il est imagé, vivant, poétique ; il est exagéré, touffu, parfois « apocalyptique ». C'est un de nos écrivains les plus grands, — c'est un des plus inégaux.

VIII. — Autres historiens.

Alexis de Tocqueville (1805-1859) est, après Guizot, le plus illustre disciple de Montesquieu. Dans sa *Démocratie en Amérique* (1836-39), et dans l'*Ancien régime et la révolution* (1856), il analyse avec autant de clairvoyance que de profondeur la vie intime des sociétés modernes. Nul historien ne fut plus loyal, mieux informé, plus puissant dans sa simplicité.

Henri Martin (1810-1883) a publié, de 1837 à 1854, en 19 volumes, une *Histoire de France* bien documentée, impartiale, patriotique. Sa principale originalité consiste à chercher et parfois à prouver la persistance de l'élément celtique dans notre pays. Son style est simple ; comme écrivain, Henri Martin est disciple de Thiers.

Edgard Quinet (1803-1875), professeur au Collège de France, très au courant des travaux allemands et italiens, publia en 1848 ses *Révolutions d'Italie*, en 1862 l'*Histoire de la campagne de* 1815, en 1865 *la Révolution*. Ce dernier ouvrage, œuvre philosophique et symbolique, est celui qui donne le mieux l'idée de son esprit original et poétique, épris de généreuses théories, un peu exalté, toujours vibrant.

Louis Blanc (1812-1882), journaliste et homme politique, donna, de 1841 à 1846, son *Histoire de dix ans* (contre la

monarchie de Juillet), et fit paraître à Londres en 1862, dans l'exil, son *Histoire de la Révolution française.* Louis Blanc est plutôt un pamphlétaire, pour le fond comme pour le style.

Camille Rousset (1821-1892), écrivit en 1863 son *Histoire de Louvois,* fut nommé historiographe du ministère de la Guerre, et publia des ouvrages d'une compétence toute spéciale sur les questions militaires, entre autres *les Volontaires de 1791 à 1794* (1870) et l'*Histoire de la guerre de Crimée* (1877).

Taine (1828-1893) est historien surtout par ses *Origines de la France contemporaine.* Cet ouvrage se compose de six volumes (éd. in-8) : I. *L'Ancien Régime* (Taine y étudie la société, les mœurs, et fait une admirable analyse systématique de *l'esprit classique*). Les volumes II, III et IV sont consacrés à *la Révolution* (Assemblée Constituante, la Conquête jacobine). Dans cette partie, on trouve les *portraits* d'une énergie un peu absolue, mais digne de Saint-Simon : Danton, Marat, Robespierre. — Enfin les deux derniers volumes, *le Régime moderne,* nous montrent à quoi la Révolution aboutit. Là, Taine fait le procès de Bonaparte, dont il trace aussi un portrait magnifique et discutable. — Très fortement documentée, passionnée à froid, toujours juste dans le détail mais discutable dans l'ensemble, cette œuvre est écrite avec une rare maîtrise. Jamais le style de Taine n'a été plus vigoureux ni plus varié.

Fustel de Coulanges (1830-1889), professeur à l'École normale et à la Sorbonne, est considéré comme le représentant le plus complet de l'esprit scientifique en histoire. *La Cité antique* (1864) lui donna une notoriété européenne. En 1874, il publia le premier volume de ses *Institutions politiques de l'ancienne France,* ouvrage continué en 1888, et dont la fin ne parut qu'après sa mort, par les soins de ses élèves. Fustel de Coulanges a soutenu que l'histoire était une « science pure ». « Elle consiste, dit-il, à constater des faits, à les analyser, à les rapprocher, à en marquer le lien. Il se peut, sans doute, qu'une certaine philosophie se dégage de cette histoire, scientifique ; mais il faut qu'elle s'en dégage naturellement, d'elle-même, presque en dehors de la volonté de l'historien... » Il est le maître de toute l'école historique actuelle. Sa vie fut celle d'un

savant et d'un sage ; il n'est pas moins estimable par son caractère que par ses travaux.

Renan (1823-1892). — Par ses écrits d'exégèse religieuse, Renan a été amené à faire de l'histoire. Il a donné, de 1863 à 1885, l'*Histoire des origines du christianisme*, en 8 volumes, (dont le 1er est la *Vie de Jésus*), et, de 1887 à 1891, l'*Histoire du peuple d'Israël*, en 5 volumes. Renan connaît très bien les sources anciennes et modernes ; il sait l'hébreu et le syriaque ; il a voyagé dans les pays qu'il décrit ; il apporte à l'interprétation des documents un esprit à la fois scientifique, tranquille, sensible, délicat, poétique. Son imagination et son scepticisme l'entraînent parfois à prendre pour des certitudes des hypothèses séduisantes et discutables. Le mélange de ces qualités contradictoires lui donne un charme étrange ; il se dégage de ses écrits une philosophie quelque peu troublante, et une impression de « naïveté savante » qui est unique au dix-neuvième siècle.

V. Duruy (1811-1894) est célèbre, comme ministre, pour les services éminents rendus à l'enseignement des lycées et des Facultés. Historien, Duruy a publié son *Histoire des Romains* (1843-1885), et son *Histoire des Grecs* (1887). Duruy joint, à une très profonde et très sûre érudition, un style vif et aisé, d'une sobriété énergique, souvent éloquent et ému.

A. Sorel (1842-1906) a publié de nombreux ouvrages d'histoire diplomatique, dont le plus remarquable est *l'Europe et la Révolution française* (4 vol. 1885-1892). Il unit à une documentation minutieuse et scientifique, des idées générales qui le rattachent à l'école de Guizot et de Tocqueville, et un style d'une pureté classique.

BIBLIOGRAPHIE

Les *textes* des auteurs, cités à leur date.

C. Jullian, *Extraits des historiens français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette.

F. Hémon, *Cours de littérature* (Paris, Delagrave), XXV : *l'Histoire au dix-neuvième siècle*.

G. Meunier, *les Grands Historiens du dix-neuvième siècle*. Paris, Delagrave.

CHAPITRE IX

ORATEURS ET ÉCRIVAINS POLITIQUES. JOURNALISTES

Sommaire : 1° Sous la Restauration, l'éloquence politique retrouve une liberté relative. Les principaux orateurs parlementaires sont : *Villèle*, très clair dans les discussions d'affaires ; *Royer-Collard*, chef des *doctrinaires*, à la parole grave et chaleureuse ; *Benjamin Constant*, libéral, au talent habile et souple ; le *général Foy*, dont la parole est soutenue par une ardente conviction libérale et patriotique ; *Chateaubriand*, etc. — *Paul-Louis Courier* écrit, dans un style concis et *attique*, des pamphlets très mordants.

2° Sous Louis-Philippe : *Casimir Périer* apporte à la tribune beaucoup de fermeté et de loyauté ; *Guizot* est méthodique, élevé, hautain ; *Berryer* est un avocat vibrant et enthousiaste ; *Montalembert* parle avec une ardeur qui n'exclut jamais l'élégance ; *Thiers* vaut par l'intelligence et la clarté ; *Lamartine* est poète jusque dans ses discours, mais ne manque pas de vues politiques,

3° De 1848 à nos jours: *Victor Hugo* a le style oratoire, mais un peu exagéré ; *Jules Favre* est mordant et précis ; *Gambetta* est un tribun doué d'une éloquence naturelle et passionnée.

4° *Journalistes : Armand Carrel* fonde, en 1830, *le National* : c'est un écrivain de race, qui traite sérieusement les questions politiques, et qu'une mort prématurée empêche de donner sa mesure; — *Émile de Girardin* fonde *la Presse* en 1836 : c'est le type du *faiseur*, « qui a une idée par jour » ; — *Louis Veuillot* est dans *l'Univers*, un polémiste violent, mais dont le style est aussi remarquable par sa correction que par sa vigueur.

I. — L'éloquence parlementaire et le pamphlet sous la Restauration.

La Restauration rendait à la France (1830 nous le fait trop oublier) une certaine liberté politique. Dès 1815, les débats parlementaires, étouffés sous l'Empire, prirent une ampleur et une vivacité inconnues depuis la Révolution. Parmi les très nombreux orateurs qui se distinguèrent entre 1815 et 1830, et qui égalèrent aussitôt la jeune tribune française à la tribune anglaise, nous citerons : du côté des royalistes, DE VILLÈLE, LA BOURDONNAYE, LAINÉ, MARTIGNAC; du côté des libéraux de diverses nuances, ROYER-COLLARD, BENJAMIN CONSTANT, CAMILLE JORDAN, DE SERRE, MANUEL, LE GÉNÉRAL FOY, etc. A part, CHATEAUBRIAND. Caractérisons seulement les principaux.

Villèle (1773-1854). Député de Toulouse en 1815, le comte Joseph de Villèle devint ministre des Finances en 1821 et président du Conseil en 1822. Il a surtout laissé la réputation d'un politicien trop absolu, sous l'administration duquel furent votées les plus discutables lois de la Restauration, et qui fit l'impopulaire expédition d'Espagne. Mais il faut savoir aussi que Villèle est un orateur d'affaires de premier ordre. Soit comme député, soit comme ministre, il prononça des discours très serrés, très clairs, animés parfois de beaux mouvements (sur le budget de 1816, sur la guerre d'Espagne (1823), sur l'indemnité aux émigrés (1825), etc.) (1).

Martignac (1778-1832) fut député de Bordeaux, successeur de Villèle au ministère en 1828. Orateur élégant, mais *vibrant*, sorte de Girondin très aristocratique, Martignac se distingua surtout dans la discussion de la loi sur la presse, en juin 1828; le 7 août 1830, il fit entendre une généreuse protestation en faveur de Charles X, accusé « de férocité » (2).

(1) A. CHABRIER, *les Orateurs politiques*, p. 468; J. REINACH, *le Conciones français*, p. 104.

(2) A. CHABRIER, p. 546; J. REINACH, p. 131.

Royer-Collard (1763-1845). — Il avait été, en 1797, membre du Conseil des Cinq-Cents; éminent professeur de philosophie à la Sorbonne, sous l'Empire. Élu député en 1815, il fut le plus redoutable adversaire du ministère Villèle. Il resta député jusqu'en 1843. — En politique, Royer-Collard est le chef des *doctrinaires*; son meilleur *élève* est Guizot. Il est légitimiste par principe, car il ne veut à aucun prix du gouvernement populaire; mais il s'oppose à toute souveraineté absolue ou aristocratique. Il représente le parti des « parlementaires », ou des « légistes » de l'ancien régime. — Ses discours, d'une méthode qui révèle le *professeur*, sont animés par une dialectique puissante fondée sur une généreuse conviction. Les plus remarquables sont consacrés : à l'*Inamovibilité de la magistrature* (1815) et à la *Liberté de la presse* (1815, 1822 et 1827) (1).

Benjamin Constant (1767-1830). — Exilé sous l'Empire, Benjamin Constant revint en France avec la Restauration de 1814. Aux Cent Jours, il se rallia à Napoléon, et rédigea pour lui l'*Acte additionnel*. D'abord banni par Louis XVIII en 1815, il est rappelé l'année suivante, est élu député, et se met dans l'opposition libérale constitutionnelle. C'était un orateur fin, délié, à la parole incisive et piquante, ne déclamant jamais. Il est difficile de signaler tel ou tel de ses discours; car il n'est pas une grande question politique, de 1817 à 1830, où il ne soit intervenu, et toujours d'une façon vigoureuse et précise. Citons, cependant, ses discours sur la *loi électorale* (1820), sur la *cocarde tricolore* (1821), et sa participation active aux discussions des lois sur la presse (1822-1827) (2).

De Serre (1776-1824) fut magistrat sous l'Empire, élu député du Haut-Rhin en 1815, président de la Chambre en 1817, ministre de la Justice en 1818 et en 1820. Royaliste modéré, constitutionnel, comme Decazes et Richelieu, il se distingua par son opposition judicieuse et souvent passionnée aux projets de lois du parti *ultra*. Sur les questions de *finances* (1816), de *presse* (1819), il prononça d'excellents

(1) A. Chabrier, p. 416 à 533; J. Reinach, pp. 94.
(2) A. Chabrier, pp. 446, 460 ; J. Reinach, p. 109.

discours. Contrairement à la plupart de ses collègues qui apportaient à la tribune leur discours écrit, de Serre improvisait; il débutait péniblement, mais s'échauffait peu à peu, et donnait l'impression d'une éloquence naturelle (1).

Manuel (1775-1827), libéral très ardent, est surtout célèbre pour son discours sur l'expédition d'Espagne (1823), qui lui valut d'être expulsé de la Chambre. Mais plus d'une fois, auparavant, il avait soulevé les colères de ses adversaires par l'énergie et la violence de son langage. Manuel est moins un orateur qu'un tribun (2).

Le général Foy (1775-1825). — Soldat sous l'Empire, élu député en 1819, le général Foy représente à la Chambre cette forme de *libéralisme* qui en voulait à la Restauration de méconnaître les gloires de l'Empire, et qui, bientôt servi et exalté par les poètes comme Victor Hugo, prépara le second Empire. Le général Foy parlait d'une façon énergique, brillante et vibrante, non seulement sur les questions militaires, mais en toute circonstance. On peut citer ses discours sur la *loi électorale* (1817), sur la *cocarde tricolore* (1821), sur l'*armée française*, à propos d'une loi par laquelle on voulait ôter leur pension aux soldats de l'Empire (1821), sur la *guerre d'Espagne* (1823), sur le *milliard d'indemnité* (1825). Il était un des orateurs les plus estimés de l'opinion publique pour son caractère comme pour son talent; on lui fit en 1825 des funérailles grandioses (3).

Chateaubriand (1760-1848). — Il y a deux parts à faire dans la vie politique de Chateaubriand. Pair de France, plénipotentiaire au Congrès de Vérone, ministre des Affaires étrangères dans le cabinet Villèle, il soutient avec une hauteur sereine et dogmatique ses opinions. En juin 1824, il quitte le ministère, et, dès lors, il fait à Villèle et à ses successeurs une vive opposition. En 1830, il s'efforce de sauver la monarchie des Bourbons, en proposant d'accep-

(1) A. Chabrier, pp. 400, 404, 429; J. Reinach, p. 113.
(2) A. Chabrier, pp. 457, 462, 490; J. Reinach, p. 122.
(3) A. Chabrier, pp. 437, 459, 463, 482, 521; J. Reinach, p. 118 Lire, dans les *Souvenirs contemporains*, de Villemain (I, 387) l'article intitulé : *Démosthène et le Général Foy*.

ter l'abdication de Charles X, en faveur du duc de Bordeaux. Il prononce alors le plus beau de ses discours (1).

Paul-Louis Courier (1772-1825). — Courier n'est pas un orateur, mais sa place est à côté de ceux qui contribuèrent par la parole à renverser la Restauration. Il avait d'abord été officier; mais il n'aimait pas le métier militaire, et ses lettres nous le montrent en Italie plus soucieux de fouiller les bibliothèques et les musées que d'acquérir la gloire par les armes. Il était, en effet, un érudit et un délicat. Helléniste passionné, il a traduit en un style archaïque, digne d'Amyot, la pastorale de Longus, *Daphnis et Chloé*. Démissionnaire en 1809, il vit désormais dans sa propriété de Véretz, en Touraine, et il se fait, comme Béranger, l'adversaire irréductible du parti légitimiste. Ses plus célèbres pamphlets sont : *Simple Discours de Paul-Louis, vigneron de la Chavonnière, aux membres de la commune de Véretz, à l'occasion d'une souscription pour l'acquisition de Chambord* (il s'agit de la souscription destinée à acheter le château de Chambord pour le duc de Bordeaux) (1821), — *Pétition pour des villageois qu'on empêche de danser* (1822), — *Pamphlet des pamphlets* (1824). — Il écrit aussi des *pamphlets littéraires* : *Lettre à M. Renouard, libraire, sur une tache faite à un manuscrit de Florence* (1810) (Courier avait, sur un manuscrit de Longus, laissé tomber un peu d'encre; on l'accusa d'avoir voulu détériorer le passage, alors inédit, pour que personne après lui ne pût le lire), — *Lettre à MM. de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* (1819) (Courier s'était présenté, comme helléniste, aux Inscriptions, et n'avait pas recueilli une voix. Il attribue cette exclusion à ses idées politiques). — Sa *Correspondance* (de 1787 à 1812) contient une foule de lettres piquantes, dont quelques-unes (la lettre sur la proclamation de l'Empire, — celle intitulée : *Une Aventure en Calabre*) sont justement célèbres. Toutes méritent d'être lues.

L'argumentation de P.-L. Courier, dans ses pamphlets, est serrée, vigoureuse, toujours spirituelle et toujours sophistique. Un peu trop travaillé, son style donne une

(1) A. Chabrier, p. 517; J. Reinach, p. 138.

impression unique de précision et de fermeté, de verve et de grâce; le rythme en est très curieux, et les *vers blancs* y abondent.

II. — Sous la monarchie de Juillet.

De 1830 à 1848, les plus célèbres orateurs parlementaires sont : LE DUC VICTOR DE BROGLIE, CASIMIR PÉRIER, GUIZOT, BERRYER, MONTALEMBERT, THIERS, MOLÉ, RÉMUSAT, DUFAURE, LAMARTINE, etc. Nous n'étudierons que les plus remarquables.

Le duc de Broglie (1785-1870) était le gendre de Mme de Staël. Il représenta, sous la Restauration, comme pair de France, le libéralisme monarchique. Mais il joua surtout un rôle sous Louis-Philippe; il fut alors ministre de l'Instruction publique et des Affaires étrangères. Après l'attentat de Fieschi (juillet 1835), il demanda à la Chambre de voter les *lois de septembre*, qu'il expliqua et soutint dans plusieurs discours d'un grand style. Il intervint également d'une façon efficace dans les débats sur l'abolition de la traite des nègres. Député à l'Assemblée de 1848, il se retira de la vie politique après le coup d'État de 1851 (1).

Casimir Périer (1777-1832). — Successivement officier (1799) banquier, député en 1817, libéral sous la Restauration, Casimir Périer fut élu président de la Chambre après juillet 1830. Il prit, le 13 mars 1831, la présidence du Conseil, à la démission du cabinet Lafitte, dans des circonstances particulièrement difficiles. Il s'agissait, en effet, d'inaugurer une *politique de résistance* contre ceux qui prolongeaient la période de révolution à laquelle Louis-Philippe devait le trône, et qui disaient, avec Mauguin et Lafayette, que 1830 était l'*avènement du peuple*. Pendant un peu plus d'un an (jusqu'au 16 mai 1832, date à laquelle il fut emporté par le choléra), Casimir Périer soutint avec une rare fermeté de caractère, avec une simple et robuste éloquence, la mission dont il s'était chargé. Ses succes-

(1) PELLISSON, *les Orateurs politiques de la France de* 1830 *à nos jours*, p. 35; J. REINACH, p. 149.

seurs, les Thiers, les Guizot, les Broglie n'eurent qu'à poursuivre son œuvre (1).

Guizot (1787-1874). — Nous avons déjà parlé de Guizot au chapitre des *Historiens* (2). Sa carrière politique ne commence qu'en 1830; il est alors nommé député, et signe l'*adresse* des 221 contre les *Ordonnances*. Ministre de l'Instruction publique en 1830 et en 1832 (il fait voter la loi sur l'enseignement primaire), ambassadeur à Londres, ministre des Affaires étrangères de 1840 à 1848, il exerce une influence prépondérante sur la politique intérieure. Par son âpreté *doctrinaire* et sa résistance inflexible aux partis avancés, il prépare, tout en la retardant, la chute de la monarchie. Après 1848, il n'est pas réélu, et toujours convaincu qu'il a gouverné pour le mieux, il écrit en neuf volumes des *Mémoires pour servir à l'histoire de son temps* (1858-1868). Persuadé que le pouvoir doit appartenir à la classe moyenne, Guizot s'est efforcé de faire face aux adversaires de droite et de gauche. De là cette modération hautaine, cette attitude défensive, ces formules un peu banales et solennelles, qui caractérisent extérieurement son éloquence. Mais cette éloquence, en son fond, est belle et solide, surtout parce que Guizot a des idées générales qu'il appuie sur l'histoire, parce qu'il n'est pas un politicien d'occasion, un avocat que l'ambition et un tempérament combatif ont jeté dans la politique. Qu'on lise ses discours sur l'*hérédité de la pairie* (1831), sur l'*enseignement primaire* (1833), sur la question de la *régence* (1842), sur la *réforme électorale* (1847), et que l'on compare ses arguments à ceux de Thiers ou d'Odilon Barrot, on sentira que ce parlementaire est à la fois un philosophe et un historien, et que, quel qu'ait été le résultat de sa politique, il fait le plus grand honneur à notre pays (3).

Berryer (1790-1868), fils d'avocat, entra lui-même au barreau, et défendit, sous la Restauration, les généraux Ney et Cambronne. Député en 1830, il fut un des chefs

(1) PELLISSON, p. 1; J. REINACH, p. 144.
(2) Cf. p. 830.
(3) PELLISSON, pp. 17, 28, 52, 134, 170, 182; J. REINACH, p. 159.

de l'opposition dynastique sous le gouvernement de Juillet. Légitimiste loyal et convaincu, il obtint toujours le respect et l'admiration de ses adversaires. Il abandonna la politique après 1851, y rentra en 1863 ; et, comme député au Corps législatif, il combattit le second Empire. Avec son généreux talent, sa voix superbe, son geste énergique, ses beaux et pathétiques mouvements, Berryer reste plutôt un avocat qu'un orateur parlementaire. Mais on lit encore avec intérêt ses discours sur l'*hérédité de la pairie* (1831), contre la *disjonction* (1837), contre le ministère Molé (1839), sur la *question d'Orient* (1840), sur la *revision de la Constitution* (1851). La flamme n'en est pas encore tout à fait refroidie (1).

Montalembert (1810-1870). — Collaborateur de *l'Avenir* en 1831, Montalembert se posa dès cette époque en champion de la liberté de l'enseignement. Il ouvrit une école le 9 mai 1831, sans l'autorisation de l'Université (qui possédait alors le monopole). Cette école fut fermée au nom de la loi, et Montalembert fut traduit en police correctionnelle avec ses deux complices, Lacordaire et de Coux. Le père de Montalembert étant mort sur ces entrefaites, son fils lui succéda à la pairie, encore héréditaire ; et c'est comme pair de France, devant la Haute-Cour, que le jeune accusé eut à répondre de son délit. Ce premier discours (publié en 1844) révèle un admirable tempérament oratoire Après s'être séparé de Lamennais, Montalembert devint, à la Chambre des pairs, de 1835 à 1848, le chef du parti catholique libéral. Il intervint dans toutes les grandes questions politiques et sociales, protesta contre l'asservissement de la Pologne et contre l'oppression de l'Irlande, et surtout il lutta pour obtenir la liberté de l'enseignement (1844). Montalembert siégea à l'Assemblée nationale de 1848 et au Corps législatif du second Empire, de 1852 à 1857. Il était vraiment né orateur ; il avait, comme Lamartine, une abondance élégante et un peu fluide, et, comme Berryer, du feu et de l'enthousiasme ; plus de naturel qu'aucun d'entre eux (2).

(1) Pellisson, pp. 24, 66, 99 ; J. Reinach, p. 197.
(2) Pellisson, p. 163 ; J. Reinach, p. 249.

Thiers (1797-1877) (1).— Thiers entra dans la politique en 1830. Il fut, sous Louis-Philippe, sous-secrétaire d'État aux Finances, ministre de l'Intérieur, des Travaux publics et des Affaires étrangères. Membre de l'Assemblée nationale de 1848, il se retira en 1851, et ne reparut à la Chambre qu'en 1863. Président de la République en 1871, il démissionna en 1873. — Thiers est un « avocat d'affaires » ; il ne parle pas, il cause ; il a préparé à fond la partie technique de son sujet, il la possède, la comprend, l'explique ; il donne au plus haut degré l'impression de la *clarté*. Thiers ne s'embarrasse ni de théories, ni d'idées générales ; il s'occupe de la question, il en tire des conclusions pratiques. Parmi ses nombreux discours, citons : *l'hérédité de la pairie* (1831), sur la *question d'Orient* (1840), sur les *chemins de fer* (1842), sur les *fortifications de Paris* (1842), sur les *libertés nécessaires à la France* (1864), sur *l'établissement de la République* (1873), etc. L'éloquence de Thiers ne gagne pas à la lecture de ses discours *isolés* ; plus encore que de tout autre orateur parlementaire, on peut dire de lui qu'il faut le lire à sa date, au *Moniteur*, avec les interruptions, les répliques. Alors cette éloquence est vraiment vivante (2).

Lamartine (1791-1869). — Député de 1834 à 1848, membre et chef du Gouvernement provisoire, Lamartine renonça à la politique en 1851. Lamartine avait dit, en entrant à la Chambre : « Je siégerai au plafond », ce qui signifiait : « au-dessus de tous les partis ». Il prit, dès le début, une attitude indépendante, et, toujours sur la brèche, ne fut jamais l'homme d'une faction. Aussi l'accuse-t-on volontiers de politique nuageuse et chimérique. A lire ses discours, on est surpris, au contraire, de la clairvoyance de Lamartine sur les questions techniques comme sur les questions générales; qu'il parle de la *question d'Orient* (1840), des *fortifications de Paris* (1842), des *chemins de fer* (1842), du *retour des cendres de Napoléon* (1842), de *la politique du Gouvernement provisoire* (1848), etc., ses vues sont justes et souvent prophétiques. Il revêt ses idées d'un style

(1) Cf. p. 832.
(2) Pellisson, pp. 78, 93, 120, etc. ; J. Reinach, p. 170.

simple et harmonieux, qui paraît d'ordinaire un peu diffus à la lecture, mais qui parfois aussi abonde en formules concises et ingénieuses. Son improvisation au peuple, à l'Hôtel de Ville, sur le drapeau tricolore et le drapeau rouge (1848) est belle comme un fragment de Démosthène ou des Gracques (1).

III. — De 1848 à nos jours.

Plusieurs orateurs, déjà fameux sous la monarchie de Juillet, continuent à occuper les premières places pendant la seconde République, le second Empire et la troisième République. A ceux que nous avons précédemment nommés, il faut ajouter : *Odilon-Barrot*, *Ledru-Rollin*, *Falloux*, *Victor Hugo*, *Jules Favre*, *Émile Ollivier*, *Rouher*, *Jules Simon*, *Gambetta*, *Buffet*, *J. Ferry*, etc.

Victor Hugo (1802-1885) n'est pas comparable à Lamartine comme orateur politique : les dons de nature n'y étaient pas. Outre qu'il lisait ses discours et que les interruptions, qui sont un stimulant pour le véritable orateur, le désarçonnaient, son style à antithèses et à formules grandioses passait par-dessus l'objet même de la discussion. Cependant, il a parlé sur la *liberté de l'enseignement* et sur le *suffrage universel* (1850) d'une façon véhémente et souvent heureuse. Il a lui-même recueilli dans *Actes et Paroles* ses nombreux discours prononcés à la Chambre des pairs, à l'Assemblée de 1848, à l'Assemblée de 1871, et au Sénat (1876-1885) (2).

Jules Favre (1809-1880). — Député en 1848 et 1849, alors qu'il avait déjà une grande réputation d'avocat, réélu en 1858, Jules Favre joua surtout un rôle important comme membre du gouvernement de la Défense nationale, où il fut ministre des Affaires étrangères. Il devint sénateur en 1876. Les discours de J. Favre sont, comme ceux de Berryer, des *plaidoyers*. J. Favre n'a pas le même enthousiasme; mais il argumente peut-être d'une façon plus serrée ; par

(1) Pellisson, pp. 41, 61, 81, 88, etc. ; J. Reinach, p. 218.
(2) Pellisson, pp. 253, 263 ; J. Reinach, p. 255.

de pressantes interrogations, il fatigue et réduit ses adversaires. On peut citer ses discours sur l'*expédition de Rome* (1849), sur la *guerre du Mexique* (1862), sur la *candidature officielle* (1864) (1).

Gambetta (1838-1882). — Avocat, Gambetta fut célèbre du jour où il défendit Delescluze, directeur du journal *le Réveil*, poursuivi pour avoir ouvert une souscription destinée à élever un monument à Baudin, tué le 3 décembre 1851 sur les barricades (1858). L'année suivante, Gambetta fut élu député, et combattit vivement l'Empire. Après Sedan, il devint membre du gouvernement de la Défense nationale, et fut un des organisateurs les plus actifs de la résistance. Président de la Chambre en 1879, président du Conseil en 1881, il ne put se maintenir au pouvoir, et mourut prématurément. Gambetta est un des plus beaux tempéraments oratoires que la France ait connus depuis Mirabeau ; il était vraiment né pour parler, pour exprimer en phrases claires et sonores les idées générales de la politique, et parfois ses banalités. Geste, voix, port de tête, tout concourait à l'effet que produisait cet orateur, plutôt tribun qu'homme d'État. Lus dans un livre, et même à *l'Officiel*, ses discours paraissent un peu redondants et vides; ce n'est pas là, certes, du Démosthène ni du Mirabeau, pas même du Lamartine. Mais ceux qui ont entendu « rugir le lion » en ont conservé, paraît-il, un inoubliable souvenir. — On peut citer ses discours sur le *Plébiscite* (avril 1872), *Aux Alsaciens* (1872), le discours de Thonon (1872), le discours de Cherbourg (1875), le discours de Romans (1878) (2).

IV. — Les grands journalistes.

La plupart des orateurs politiques que nous venons d'étudier ont été des journalistes : Benjamin Constant, Chateaubriand, Thiers, etc. Il faut y ajouter :

Ch. de Rémusat (1797-1875). Il écrivit, avant 1830, au *Globe* et à la *Revue française*, des articles d'une clairvoyance

(1) Pellisson, pp. 242, 279, 321, 336 : J. Reinach, p. 269.
(2) Pellisson, pp. 370, 389, 419 : J. Reinach, pp. 304 383.

remarquable, et devint politique libéral sous Louis-Philippe. Il fut encore ministre des Affaires étrangères en 1871.

Armand Carrel (1800-1836) fonda, en 1830, avec Thiers et Mignet, *le National*. Pendant six ans, il travailla à orienter le pays au côté de la République, qui lui paraît la conséquence logique de la révolution de Juillet ; il aurait voulu donner à la France les institutions des États-Unis. Ses articles du *National*, dont les meilleurs ont été réunis en volumes, révèlent chez lui un excellent écrivain, digne de servir de modèle, pour la sincérité, la fermeté et la *tenue*, à tous ses confrères et successeurs. On sait qu'Armand Carrel fut tué, en duel, par Ém. de Girardin.

Ém. de Girardin (1802-1881) est, au contraire, le type du *faiseur*, du journaliste qui a « une idée par jour », et qui amuse le public et s'en amuse. Beaucoup plus que Carrel, il a fait école. Parmi ses *idées*, la plus féconde fut l'abaissement du prix des journaux, grâce aux *annonces*. Il fonda *la Presse* (en 1836) qui devint un des journaux les mieux informés et les plus littéraires (on y voit collaborer A. Dumas, F. Soulié, Th. Gautier, Méry, etc.). Sa femme, née Delphine Gay, célèbre par ses poésies et par quelques pièces de théâtre (*Lady Tartufe*, *L'École des Journalistes*, *La Joie fait peur*, etc.), collabora à *la Presse* sous le pseudonyme de *Vicomte de Launay*.

Prévost-Paradol (1829-1870), qui mériterait aussi une place parmi les historiens et les moralistes, fut, dans *le Courrier du dimanche* et dans les *Débats*, un courtois mais redoutable adversaire du second Empire.

Louis Veuillot (1813-1883) est célèbre surtout pour la part qu'il prit à la rédaction de *l'Univers*, journal catholique, où il se montra d'une violence extrême contre tous les partis. Nous n'avons pas à apprécier ici son rôle politique. Comme pamphlétaire et comme écrivain, Veuillot a du génie. Son vocabulaire est à la fois très riche et très français; son style a une variété drue et vigoureuse qui dépasse la fine et sèche précision de Courier ; il est aussi simple et aussi tendre dans sa *Correspondance*, qu'il est ardent et éloquent dans ses articles et dans ses livres.

Le journalisme contemporain, qui a absorbé et gâché une foule de talents distingués, n'offre pas, en dehors de la *critique* dont nous parlons ailleurs, un nom égal à ceux que nous venons de citer.

BIBLIOGRAPHIE

A. Chabrier, *les Orateurs politiques de la France, des origines à* 1830, Hachette.

M. Pellisson, *les Orateurs politiques de la France, de* 1830 *à nos jours*, Hachette.

Joseph Reinach, *le Conciones français : l'éloquence française de la Révolution à nos jours*, Delagrave.

V. Glachant, *Benjamin Constant sous l'œil de guet*. Plon. 1906.

Histoire de la littérature française (Julleville-Collin). t. VII, chap. XII (par M. Henry Michel); t. VIII, chap. IX (par M. Henry Michel), et chap. X (par Léo Claretie).

CHAPITRE X

LA COMÉDIE AU XIX[e] SIÈCLE

Sommaire : 1° *Scribe* (1791-1861) donne 400 pièces, de 1810 à 1861 ; il commence par le vaudeville en un acte, puis compose des comédies en cinq actes. — C'est un observateur spirituel des modes et des mœurs du jour, et surtout un habile constructeur d'intrigues. Il excelle à *éviter* le côté sérieux de ses sujets. Ses meilleures pièces sont ses *comédies historiques* (*Bertrand et Raton ; le Verre d'eau*). — Autour de lui, entre 1830 et 1848, une foule d'auteurs traitent des sujets sérieux et hardis, et sont les précurseurs d'Augier et de Dumas fils.

2° *Émile Augier* (1820-1889) s'établit le défenseur de la morale et de la famille. Il soutient des thèses *bourgeoises* dans *Gabrielle*, *Ceinture dorée*, *les Lionnes pauvres*, etc... Il introduit de la politique dans *le Fils de Giboyer*, et on sent l'influence de Dumas fils dans *les Fourchambault*. — Ses deux chefs-d'œuvre sont : *le Gendre de M. Poirier* (1854) et *Maître Guérin* (1864). Style incisif et ferme : parfois trop d'esprit.

3° *A. Dumas fils* (1821-1895) soutient au théâtre des thèses généreuses mais paradoxales, en particulier sur le mariage et le divorce (*les Idées de Mme Aubray*, *la Princesse Georges*, *la Femme de Claude*, *l'Étrangère*, *Denise*...) Il fait de la scène une tribune mais il est *le fils de Dumas père* et il a des qualités dramatiques de fond, sinon de forme ; ses personnages raisonnent trop, et *font des mots*.

4° *Labiche* excelle dans le vaudeville, où il met souvent une philosophie très pénétrante (*le Voyage de M. Perrichon*, 1860) ; — *V. Sardou* est le meilleur disciple de Scribe ; il réussit particulièrement dans la comédie historique, et s'élève au grand dans quelques drames (*Patrie*, 1869). — *Ed. Pailleron* donne un piquant tableau de la société *précieuse* du dix-neuvième siècle (*le Monde où l'on s'ennuie*, 1881).

5° *Le Théâtre libre* (1887-1895) représente des pièces *réalistes*, et révèle quelques vigoureux tempéraments dramatiques (*Ancey*, *Fabre*, *Céard*...). — Une réaction se fait par le théâtre idéaliste et poétique de *M. Edm. Rostand* (*Cyrano de Bergerac*, 1897).

La *comédie*, au dix-neuvième siècle, n'est plus, comme pendant la période classique, un genre déterminé, tout à fait distinct de la tragédie et du drame ; elle admet tous les sujets, tous les caractères, toutes les conditions, tous les tons. On peut dire qu'elle ne se distingue du *drame romantique* que par le dénouement, non pas que celui-ci soit toujours chez elle heureux ou gai, mais parce qu'il ne comporte pas (en général) de mort violente. Le nom même de *comédie* a paru trop étroit à quelques auteurs de la fin du dix-neuvième siècle ; ils ont fait des *pièces* tout simplement. Cependant les *genres* et les *espèces* ne peuvent s'altérer ni se confondre entièrement. On voit subsister : le *vaudeville*, la *comédie de mœurs* (en vers ou en prose), la *comédie à thèse*, la *comédie historique*, la *comédie burlesque*, la *comédie rosse*. Toutes les pièces dont nous allons parler, de Scribe à Sardou et à M. Rostand, peuvent se classer plus ou moins exactement sous l'une de ces étiquettes.

I. — **Scribe (1791-1861).**

De 1810 à 1861, Scribe a donné près de quatre cents pièces. Il a occupé les théâtres de Paris pendant cinquante ans, et il n'a disparu que lentement et graduellement du répertoire. Aucun écrivain français n'a été plus souvent traduit et représenté à l'étranger.

Il avait commencé par des insuccès. Mais il possédait un don inné du théâtre ; et, en 1815, il se fait applaudir au Vaudeville avec *Une Nuit de la garde nationale*, suivie de charmantes et vives petites pièces, telles que *le Solliciteur*, *l'Ours et le Pacha*, etc. A l'ouverture du Gymnase (*Théâtre de Madame*) en 1820, il devint le fournisseur attitré d'une scène où l'on ne pouvait faire jouer que des pièces en un acte. De là, cette abondance de vaudevilles où le sujet est ramassé avec tant de précision et de sûreté : *Le plus beau jour de la vie*, *la Demoiselle à marier*, *le Charlatanisme*, *la Manie des places*, etc. Scribe n'eut qu'à reprendre un peu plus tard le thème de quelques-uns de ses vaudevilles, pour faire de grandes comédies ; mais la nécessité de resserrer son action et de croquer vivement ses personnages, lui avait formé la main. — Cepen-

dant, il avait pénétré au *Théâtre-Français* en 1822, avec *Valérie*; il y donnait, en 1827, *le Mariage d'argent*, puis *Bertrand et Raton* (1833), *la Camaraderie* (1837), *la Calomnie* (1840), *le Verre d'eau* (1840), *Une Chaîne* (1841), etc. — Depuis 1823, Scribe écrivait avec un égal succès des *livrets* d'opéras et d'opéras-comiques : *la Dame blanche* (1825), *la Muette de Portici* (1828), *Robert le Diable* (1831), *la Juive* (1835), *les Huguenots* (1836), etc.

Il ne faut pas demander à Scribe une profonde psychologie ni un *style*; il est préoccupé avant tout de nous attacher par une intrigue bien faite; il excelle à poser, à compliquer, à dénouer son sujet. On éprouve une véritable satisfaction à le suivre, et une certaine déception quand on l'a quitté. Car il choisit souvent des sujets hardis ou dangereux; mais alors, il joue la difficulté, il semble soutenir une gageure qui consiste à tourner autour du vrai sujet, à l'esquiver chaque fois qu'il est sur le point de s'y heurter, comme un équilibriste qui danse à travers des poignards : sous ce rapport, son *chef-d'œuvre* est *Une Chaîne*.

On aurait tort cependant de refuser à Scribe toute faculté d'observation et toute portée morale. Il nous a laissé dans ses vaudevilles une galerie de croquis exacts et piquants : le garde national, le vieux soldat de l'Empire, le fringant officier mondain de la Restauration, le journaliste *faiseur*, proto-type d'Émile de Girardin et de J. Janin, le négociant parvenu, le notaire, le petit employé... Tous ces bonshommes-là sont vivants ; costume, gestes, manies, langage, tout a été copié d'après nature. Et c'était un grand mérite de renouveler ainsi les personnages de la comédie de mœurs, et de les substituer aux imitations de Molière, de Regnard, de Dancourt et de Beaumarchais, dont Picard et Duval avaient usé encore. — Scribe fait quelquefois mieux. Le Poligny du *Mariage d'argent* est le type du jeune ambitieux tel que les mœurs nouvelles ont pu le former. Dans *la Camaraderie* (qui pourrait s'intituler *les Arrivistes*), on trouverait tous les types des *Cabotins* de Pailleron indiqués en traits beaucoup plus nets. Et, dans *la Calomnie*, les caractères de personnages politiques sont tracés avec esprit et avec justesse. — *Bertrand et Raton* et *le Verre d'eau* sont des modèles de comédie historique,

du genre à la fois superficiel et fin où s'est illustré Victorien Sardou. Dumas père lui-même, ce grand inventeur, ne fit en ce genre qu'imiter Scribe.

Scribe eut de très nombreux collaborateurs, qui n'eurent jamais qu'à se louer de sa délicatesse et de sa loyauté. « J'ai fait douze ou quinze vaudevilles avec Scribe, disait Carmouche, et je puis vous affirmer que, dans toutes ces pièces, il n'y a pas un mot de moi. » On lui apportait en général de « grandes machines » plus ou moins mélodramatiques; il en extrayait quelques scènes, *transposait* le sujet, serrait vivement le tout, et récrivait la pièce d'un bout à l'autre. Mais le « collaborateur » n'en touchait pas moins la moitié des droits (1).

Autour de Scribe. — Entre 1815 et 1848, la production dramatique, dans la comédie, est des plus fécondes. Nous n'indiquerons que les principales pièces, afin de faire ressortir surtout la hardiesse de certains sujets. — La « question d'argent » commence à tenir une grande place au théâtre; elle envahit presque toutes les comédies de mœurs; et quelques-unes lui sont particulièrement consacrées comme *l'Argent* de C. Bonjour (1825), *l'Agiotage* de Picard et Empis (1826). Après *le Mariage d'argent* (1827) et *le Puff* (1848) de Scribe, nous trouvons *l'Honneur et l'Argent* (1853) et *la Bourse* (1856) de Ponsard, qui nous mènent à Dumas fils et à E. Augier. — Balzac, non content d'écrire des romans, donna au théâtre quelques pièces assez mal accueillies. La seule qui mérite de survivre est *Mercadet* (1851) où Balzac nous présente le Turcaret moderne. — Parmi les *comédies politiques*, Picard et Mazères donnent, en 1827, *les Trois Quartiers*, une des pièces les plus applaudies de ce temps, satire spirituelle et juste de la bourgeoisie, de la finance et de la noblesse. L'abolition de la censure après 1830, amène sur le théâtre une foule de pamphlets politiques, dont nous n'avons pas à nous occuper. — Dans le genre de la *comédie historique*, il faut retenir : *Don Juan d'Autriche*, de C. Delavigne (1835); *Mlle de Belle-Isle* (1839), *Un Mariage sous Louis XV* (1841);

(1) Rappelons, à ce propos, qu'on doit à Scribe la législation actuelle sur les *droits d'auteurs*. Scribe fit une grosse fortune; mais sa bienfaisance est restée célèbre.

les Demoiselles de Saint-Cyr (1843) d'A. Dumas père; et *les Premières Armes de Richelieu*, de Bayard (1839), un des triomphes de Déjazet. — *Comédies sur le mariage et la famille*: c'est ici que nous trouvons des situations ou des thèses qui annoncent les pièces d'Augier et de Dumas fils. *L'École des vieillards*, de Casimir Delavigne (1823), jouée par Talma et Mlle Mars, eut un retentissant succès, mais paraît aujourd'hui d'une singulière banalité. *Antony*, d'Alexandre Dumas père (1831), joué par Mme Dorval et Bocage, contient le type essentiel de l'*amoureux romantique* et *byronien*. Il a eu toute une descendance au théâtre, comme *René* dans le roman. *Le Mari à la campagne*, de Bayard (1844), est une amusante et fine satire des inconvénients que peut avoir pour la femme une dévotion exagérée et mal comprise. *Un An, ou le Mariage d'amour*, d'Ancelot (1830), est une très simple et forte comédie sur la mésalliance (à comparer à la *Catherine*, de M. Henri Lavedan). — *La Mère et la Fille*, de Mazères et Empis (1830), est un ouvrage remarquable par sa vigueur et son réalisme (à comparer avec *le Supplice d'une femme*, de Dumas fils, et *l'Autre Danger*, de M. Maurice Donnay). — *Une Liaison*, de Mazères et Empis (1834), autre pièce hardie, et dont le dénouement trop vrai choqua le public (à comparer avec *le Mariage d'Olympe*, d'Émile Augier). — La comédie de mœurs tendait de plus en plus vers le réalisme, parallèlement aux extravagances romantiques. Cependant, un certain respect mal entendu pour la tradition, des préjugés académiques, la routine des grands acteurs, entretenaient encore une préférence pour la comédie en vers, comme le prouvent les deux gros succès de Ponsard et les pièces de début d'Émile Augier (1).

II. — **Émile Augier** (1820-1889).

Émile Augier n'a, comme Scribe, d'autre histoire que celle de ses œuvres. Il débute, chose singulière, par un succès, en 1844, avec *la Ciguë* (Odéon). Ces deux petits actes en vers qui passèrent bientôt au répertoire du Théâtre-Français, et qui sont d'une lecture encore agréable, n'an-

(1) Sur toutes ces pièces *réalistes* antérieures à Augier et à Dumas fils, voir notre *Comédie sous la Restauration*... (Fontemoing).

nonçaient pas le véritable Émile Augier, celui du *Gendre de M. Poirier* et de *Maître Guérin.* Ils ont le mérite d'être d'une grande clarté morale et littéraire. Rien de plus obscur et de plus insipide, au contraire, que *l'Homme de bien*, comédie en trois actes et en vers jouée en 1845 au Théâtre-Français. Mais avec *l'Aventurière* (1848) commencent à se préciser les tendances anti-romantiques de cet écrivain bourgeois, tendances dont *Gabrielle* (1849) contient l'expression plus complète et plus réaliste. Croirait-on qu'il fallait une sorte de courage, à cette époque, pour louer au théâtre le respect du mariage et les sentiments de la famille ? La thèse romantique du *droit à la passion*, de la *passion qui excuse tout*, régnait alors sur la scène comme dans le roman. Dans *Gabrielle*, Émile Augier fit à son héroïne un mérite de résister à la *passion* représentée par Stéphane; il mit l'honneur et la poésie dans la fidélité. *O père de famille, ô poète, je t'aime !* s'écrie Gabrielle au dénouement.

Désormais, dans toutes ses pièces, Augier s'établira le défenseur et l'avocat de la famille, contre les ambitions, les préjugés, les sophismes de tout genre; en ce sens, son œuvre est des plus saines.

Ainsi, dans *le Mariage d'Olympe* (1855), il fait saisir au vif le danger de la mésalliance morale; la femme sans honnêteté n'est pas réhabilitée par le mariage; il lui restera toujours « la nostalgie de la boue ». — On envie la jeune fille richement dotée; Augier montre dans *Ceinture dorée* (1856) qu'il lui est plus difficile qu'à toute autre de faire un mariage selon son cœur, surtout si, comme Caliste, elle a l'âme noble, et si elle apprend que la fortune de son père est due à de louches spéculations. Le père devra restituer l'argent mal gagné; alors le prétendant honorable, qui n'avait osé se déclarer et qui est aimé, tendra la main à la jeune fille. — Le luxe, comme la fortune, est destructeur de l'esprit de famille. A cette thèse est consacrée une pièce des plus hardies: *les Lionnes pauvres* (1858). — Dans *Un Beau Mariage* (1859), autre genre de mésalliance : un jeune savant, qui pourrait avoir une belle carrière, s'est marié dans un monde trop frivole; il en souffre, et il convertit sa femme à sa vie sérieuse, par son courage et par son dévouement à la science. — *Les Effrontés* (1861)

et *le Fils de Giboyer* (1862) sont deux comédies qui se font suite. Dans la première, c'est encore un conflit entre l'honneur et l'argent; Clémence est sur le point d'en être la victime. L'*effronté* Vernouillet, d'abord honteux d'avoir été condamné comme escroc, relève la tête, édite un journal, se crée des protections politiques, et s'il ne réussit pas à épouser Clémence, il continue à prospérer. C'est là qu'apparaît le fameux Giboyer, le bohème, le déclassé, le nouveau Figaro, bon à tout et propre à rien. Ce personnage devient le héros du *Fils de Giboyer*, pièce où la politique et la polémique prennent décidément trop de place. — Dans *la Contagion* (1866), *Paul Forestier* (1868), *Jean de Thommeray* (1872), Augier attribue au désœuvrement, à l'ambition mal comprise, à la *blague*, la décadence de la jeune génération. — Il écrit en 1876 une pièce sur le divorce, *Madame Coverlet*, et en 1878 il fait ses adieux au public par *les Fourchambault* : là, il traite encore la thèse de l'intégrité et de la beauté de la famille, mais en y mêlant des situations et des sophismes où l'on sent de plus en plus l'influence de Dumas fils.

Nous avons laissé de côté les deux chefs-d'œuvre : *le Gendre de M. Poirier* (1854), et *Maître Guérin* (1864). La première de ces pièces est tirée du roman de Jules Sandeau : *Sacs et Parchemins*. M. Poirier est le M. Jourdain du règne de Louis-Philippe. Ce ne sont plus les allures et les costumes des gentilshommes qu'ambitionne un bourgeois enrichi de 1840; ce sont leurs titres de noblesse et leur influence politique. « Je suis ambitieux », dit piteusement M. Poirier, qui soutient que « le commerce est la véritable école des hommes d'Etat », et qui a donné sa fille au marquis de Presle, pour devenir lui-même baron et pair de France. La pièce, très spirituelle et très équitable, où aucun des deux partis n'est systématiquement sacrifié à l'autre, est à la fois un chef-d'œuvre dramatique et un document social. — Quant à *Maître Guérin*, c'est l'admirable peinture d'un homme au caractère absolu, qui sacrifie tout à la lente et sûre édification de sa fortune, et qui s'enrichit, et qui est *très fort*; mais qui perd l'estime de tous les siens, et qui, abandonné par eux, doit mourir isolé et exploité.

Augier écrit dans une langue sobre et vigoureuse, par-

fois un peu déclamatoire, parfois trop volontairement spirituelle. Mais il est, au dix-neuvième siècle, notre plus robuste tempérament dramatique.

III. — Alexandre Dumas fils (1821-1895).

Dumas fils débute au théâtre, en 1852, par *la Dame aux Camélias*, pièce tirée d'un roman qu'il avait publié en 1848. Le sujet en est banal et peu moral; mais la forme en était simple, et d'un réalisme de style et de mise en scène qui frappa le public. — Il donna ensuite, avec des succès divers, provoquant souvent plus de scandale que d'applaudissements, *Diane de Lys* (1853), *le Demi-Monde* (1855), *la Question d'argent* (1857), *Un Père prodigue* (1859), *l'Ami des femmes* (1864), *les Idées de Mme Aubray* (1867), *la Princesse Georges* (1871), *la Femme de Claude* (1873), *l'Étrangère* (1876), *Denise* (1885), *Francillon* (1887).

Dumas fils soutient que le théâtre doit être *utile*; il est, en cela, le disciple de Diderot. « Toute littérature, écrit-il, qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile, en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte. La reproduction pure et simple des faits et des hommes est un travail de greffier et de photographe, et je défie qu'on me cite un seul écrivain, consacré par le temps, qui n'ait pas eu pour dessein la plus-value humaine. » — Dumas fils ne se contente pas, comme Augier, de rappeler la société présente, gâtée par les bêtises romantiques, à la pratique des vieilles vertus de famille; il est *réformateur*, et la *thèse* anime et gâte toutes ses pièces.

Il est à la fois un des esprits les plus généreux et les plus faux de notre temps : il a des idées justes, et il aboutit à des conclusions absurdes ou monstrueuses. Tantôt, dans *les Idées de Mme Aubray*, et dans *Denise*, il confond le pardon avec l'estime, et prêche le mariage dans des conditions qui en bannissent pour plus tard la sécurité morale. Tantôt, dans *la Femme de Claude*, il exige le châtiment de la femme coupable, jusqu'au meurtre, et écrit : *Tue-la !* — Enfin, aux embarras ou aux conflits du mariage, il ne trouve qu'un remède, le *divorce* (*la Femme*

de Claude, la Princesse Georges, l'Étrangère, etc.). Ces pièces ont contribué, tout autant que les discussions de la presse, à exalter l'opinion publique.

Dumas fils est, en soi, un réaliste, un esprit aigu et pénétrant; mais il est aussi « le fils de Dumas père » : de là, toute une partie romanesque dans ses pièces. Ses intrigues sont souvent bizarres jusqu'à l'absurde, comme dans *l'Étrangère* et dans *la Princesse de Bagdad*. Parfois, il les obscurcit par un symbolisme *ibsénien* avant Ibsen, comme dans *la Femme de Claude*. Ces « poussées de romantisme » se retrouvent aussi dans les tirades de ses *raisonneurs* ou de ses jeunes gens et de ses jeunes filles; une poésie intempestive et luxuriante envahit la pièce, entre deux scènes réalistes. Que dire de ses *préfaces*, parfois si éloquentes, où le paradoxe et le sophisme, s'engendrant l'un l'autre, finissent par former d'incohérents ensembles.

Dumas fils tient aussi de son père un certain *don dramatique*, qui se retrouve dans toutes ses pièces, et qui lui en fait construire quelques-unes avec autant de force que de logique, par exemple *la Princesse Georges*, véritable tragédie en prose, et *Denise*, comédie dans les trois unités classiques, uniquement basée sur des passions et sur des sentiments. — Il n'a guère créé de *caractères*. Ses jeunes filles sont pour la plupart de petits « moutons bêlants » qui promettent de devenir d'insupportables « femmes du monde ». Ses femmes sont tellement occupées à développer des thèses, qu'elles ressemblent à des mécaniques parlantes : la duchesse de Septmonts (*l'Étrangère*), Francine de Riverolles (*Francillon*), Césarine (*la Femme de Claude*), Séverine (*la Princesse Georges*), sans parler des *raisonneuses* comme Mme de Rumières ou Mme Godefroy. Il faut faire exception pour Denise et pour sa mère, Mme Brissot, les plus vivants personnages de cette galerie de femmes. Les hommes sont encore plus artificiels; ils sont tous chargés par l'auteur d'incarner une thèse et de prononcer des discours. Mettons à part le duc de Septmonts (*l'Étrangère*), le père Brissot (*Denise*) et surtout un certain nombre de bonshommes épisodiques, parfois très amusants, comme Carillac (*Francillon*).

Le style de Dumas fils est cinglant, spirituel, souvent

oratoire et éloquent. Ce n'est pas, à vrai dire, un style dramatique. Tous les personnages parlent dans ces pièces la même langue, et leur style ne les caractérise jamais. Ce *naturaliste* manque au plus haut point de *naturel*. Au fond, c'est un pamphlétaire, un journaliste, un prédicateur, qui donne à sa polémique la forme dramatique, parce qu'il est, encore une fois, « le fils de Dumas père ».

IV. — Autres auteurs de comédies.

Eugène Labiche (1815-1888) est, après Scribe, le plus illustre représentant du vaudeville. Il a su, comme Scribe lui-même, introduire dans ses petites pièces, aux intrigues légères, des types bien observés : bourgeois, employés, notaires, étrangers, etc. Il est peut-être supérieur à Scribe par un certain don de finesse ironique, de bon sens à la fois bienveillant et malin qui apparaît dans ses meilleures pièces : *le Voyage de M. Perrichon* (1860), *la Poudre aux yeux* (1861), *la Cagnotte* (1864), etc. De plus, il renouvelle la forme du grand vaudeville, en construisant d'ingénieuses et ahurissantes intrigues bâties sur des *quiproquos*, et disposées en un crescendo étourdissant : le modèle du genre est *le Chapeau de paille d'Italie*. Enfin, dans le dialogue, toujours aisé et naturel, il a tantôt des coq-à-l'âne des plus comiques, tantôt des *mots* plus profonds que ceux de Dumas fils ; M. Perrichon dira par exemple, à celui qu'il croit avoir sauvé : « Vous me devez tout... je ne l'oublierai jamais. » Ce sont déjà les *mots de nature* dont le Théâtre libre s'attribuera l'invention. — Le mérite de cette œuvre, en apparence légère et superficielle, se dégage de plus en plus. Émile Augier a écrit : « Le théâtre de Labiche gagne cent pour cent à la lecture ; le côté burlesque rentre dans l'ombre, et le côté comique sort en pleine lumière (1). »

Victorien Sardou (1831-1908). — Sardou fut un des plus féconds écrivains dramatiques du dix-neuvième siècle. Il débuta modestement ; mais le succès des *Pattes de mouche* (1860) le mit « hors de page ». En 1861, il obtint un véritable

(1) *Préface* pour le *Théâtre de Labiche*.

triomphe avec *Nos Intimes*. Il donna ensuite : *la Famille Benoiton* (1865), *Nos Bons Villageois* (1866), *Patrie* (1869), *Rabagas* (1873), *la Haine* (1874), *Dora* (1877), *Daniel Rochat* (1880), *Divorçons* (1880), *Fédora* (1884), *Théodora* (1884), *Thermidor* (1891), *Madame Sans-Gêne* (1893), *l'Affaire des Poisons* (1907) etc.

Il faut d'abord signaler en Victorien Sardou un de nos plus habiles constructeurs d'intrigues. Comme Scribe, et plus aisément encore, il pose, noue, et dénoue le sujet le plus complexe et le plus simple à la fois. Il s'agit, par exemple, dans les *Pattes de mouche*, d'une lettre qui va de mains en mains, qui s'égare, se retrouve, que l'on craint sans cesse de voir arriver à celui qui ne doit point la lire ; ce n'est rien, sans doute ; mais, en soi, c'est parfait. La même intensité se retrouve dans tous les sujets. — En second lieu, Sardou est un de ceux qui ont réussi souvent à fondre la comédie et le drame : *Nos Intimes*, *la Famille Benoiton*, *Dora*, se composent de deux parties plus ou moins bien soudées : une satire spirituelle de la société contemporaine, et une crise de passion. En général, au troisième ou quatrième acte, ces personnages si légers, si comiques, se trouvent engagés dans une affaire compromettante ou ténébreuse, et l'on prévoit les pires catastrophes : mais tout s'arrange ; comme le spectateur doit partir content, on attribue à un malentendu ces brouilles tragiques, et presque toutes les comédies de Sardou pourraient s'intituler : *Tout est bien qui finit bien* ou *Beaucoup de bruit pour rien*. — Mais Sardou a souvent composé des pièces d'une inspiration plus franche, et ce sont des drames remarquables par leur unité d'action et de ton que *Patrie*, *la Haine*, *Fédora*, qui resteront, je crois, ses trois chefs-d'œuvre. Par là s'atteste la souplesse de son talent. Qui aurait cru l'auteur des *Pattes de mouche* capable d'écrire *Patrie* ? Sardou a surtout réussi auprès du public par ses pièces légères, panachées de comique superficiel et de tragique pour rire ; il vivra dans la postérité par ses *drames*.

Meilhac et **Halévy** sont deux collaborateurs inséparables, qui continuent et transforment le vaudeville genre Scribe, de 1860 à 1880. *La Petite Marquise*, *la Vie parisienne*,

et des opérettes comme *la Belle Hélène*, nous présentent la satire aimable et bouffonne du « monde où l'on s'amuse ». Un jour, ils se sont élevés jusqu'à la grande comédie avec *Froufrou*, pièce pleine de sensibilité et de naturel, qui mérite de rester au répertoire.

Édouard Pailleron (1384-1899) est sorti de l'aimable médiocrité où l'auraient rangé ses autres pièces, en écrivant *le Monde où l'on s'ennuie* (1881), piquant tableau des salons académiques, des pédantismes qui y fleurissent, et des rivalités qui, sous la politesse et sous les grands mots, s'y exaspèrent. — La comtesse de Céran est une Philaminte de la fin du dix-neuvième siècle, non plus bourgeoise, mais grande dame. Elle pousse son fils Roger vers l'Institut, et veut lui faire épouser une docte et riche anglaise, qui traduit Schopenhauer. Son salon sert de théâtre et de tremplin à l'indianiste Saint-Réau, au philosophe Bellac, à des poètes lauréats, etc. La satire de cette société est faite de la façon la plus spirituelle par la mère de Mme de Céran, la duchesse de Réville, aimable *raisonneuse*, et par Raymond, le sous-préfet, dont la femme, Jeanne Raymond, parodie gentiment toutes ces *précieuses*. Une intrigue bien agencée, habilement mêlée à la satire, et faisant corps avec elle, amène deux mariages. Le troisième acte, où trois couples jouent à cache-cache dans les ténèbres de la serre, a été comparé justement à l'*acte des marronniers* du *Mariage du Figaro*. *Le Monde où l'on s'ennuie*, dont le succès avait été d'abord attribué à des personnalités, est une des pièces que le grand public, vivant très en dehors de ces rivalités académiques, continue à goûter le plus.
Les autres pièces de Pailleron sont *l'Age ingrat*, *l'Étincelle*, *Cabotins*.

Henry Becque (1837-1901) marque une vive réaction contre l'école de Scribe et de Victorien Sardou. A leur optimisme moral, à leur philosophie superficielle, Becque substitue le plus noir pessimisme : il est le premier auteur de ces pièces tristes et *amorales*, où l'on prétend représenter la société *telle qu'elle est*, composée de canailles et de dupes : c'est la *comédie rosse*. Les deux meilleures pièces de cet écrivain, qui travaillait difficilement, et qui

parvenait plus difficilement encore à se faire jouer, sont *les Corbeaux* (1882) et *la Parisienne* (1885).

Le Théâtre Libre (1887-1895). — Un acteur amateur, M. Antoine, aujourd'hui directeur de l'Odéon, fonda, à Montmartre, le *Théâtre libre*, ainsi nommé parce que les pièces, représentées devant un public d'*invités*, n'étaient pas soumises à la censure. Permis à lui, par conséquent, de risquer tout. Le premier avantage du *Théâtre libre* fut de nous débarrasser d'un certain nombre de *faiseurs*, qui, refusés à tous les théâtres, criaient au génie méconnu. Antoine joua leurs pièces devant un public sans préjugés; le résultat fut décisif. Le second avantage du *Théâtre libre* est d'avoir prouvé, jusqu'à l'évidence, que la *liberté de tout dire*, quand elle dépasse certaines limites, cause encore plus d'ennui que de scandale. On représenta, devant ces trois cents invités, quelques *horreurs*, qui, tant qu'elles restaient dans les cartons des directeurs épouvantés, passaient pour des chefs-d'œuvre, et qui stupéfièrent ce public disposé à tout accepter. Mais le *Théâtre libre* a, tout de même, révélé quelques vigoureux et hardis auteurs dramatiques, tels que M. Georges Ancey (*l'École des veufs*), M. Émile Fabre (*l'Argent*), M. Henry Céard (*les Résignés*), etc. — D'autre part, il a contribué à vulgariser les chefs-d'œuvre du théâtre étranger. N'oublions pas que les pièces d'Ibsen : *les Revenants*, *le Canard sauvage*, *la Dame de la mer*, y ont été jouées pour la première fois en France, ainsi que *les Tisserands* de Hauptmann. — Enfin on ne saurait nier l'influence du Théâtre libre, sur nos dramaturges contemporains. Le pessimisme, la vulgarité, les *mots de nature*, et, par-dessus tout, l'*amoralité*, c'est-à-dire le vice qui s'ignore et se plaît dans son ignorance, sont quelques-uns des éléments essentiels des comédies que l'on joue ce soir, ou qu'on jouera demain : le Théâtre libre est pour beaucoup dans cette orientation de notre théâtre.

Edmond Rostand (né en 1868). — Une réaction devait se produire et créer un courant adverse, qui continue à lutter contre le précédent. Rappelons les pièces de M. Jean Richepin déjà citées plus haut. Mais le nom qui incarne

cette réaction idéaliste, poétique et morale, est celui de M. Edmond Rostand. Son premier succès est *les Romanesques*, joués en 1894 au Théâtre-Français. Le sujet en est très simple : Deux pères de famille, voisins de campagne, veulent marier leurs enfants, Percinet et Sylvette. Le jeune homme et la jeune fille sont fort romanesques ; pas de mariage possible si l'on s'y prend *bourgeoisement*. Les deux pères jouent donc aux Montaigus et aux Capulets. Percinet-Roméo donne des rendez-vous, au fond du parc, à Sylvette-Juliette. Pour brusquer les choses, les deux pères simulent un enlèvement de Sylvette par des spadassins en location ; Percinet défend sa belle, et on consent au mariage pour récompenser son courage. Cependant, les deux pères vivent maintenant dans un seul jardin, et commencent à se brouiller. Percinet et Sylvette découvrent qu'ils ont été joués. Percinet s'enfuit pour chercher de réelles aventures; il revient désabusé, et tout finit par un bon mariage. Le style de cette charmante petite pièce en fait tout le prix.

En 1895, M. E. Rostand donnait *la Princesse lointaine*, empruntée à une légende du moyen âge que nous avons rappelée plus haut (1). Ce sujet, M. Rostand l'a encadré de la façon la plus luxueuse, en des vers d'une splendeur tout orientale. En 1897, *la Samaritaine*, sujet tiré de l'Évangile, montrait le talent de M. Rostand sous une nouvelle face, plus simple et plus exquise. — En décembre de la même année, le théâtre de la Porte Saint-Martin donnait *Cyrano de Bergerac*.

Si jamais le mot de *foudroyant* s'applique à un succès de théâtre, c'est à *Cyrano* qu'il convient. Public et critique, tout le monde fut d'accord pour applaudir. Certains *feuilletons* montèrent au ton du dithyrambe. C'est que, d'abord, la pièce était d'une verve bien française. Pardessus le *naturalisme* des trente dernières années, M. Rostand donnait la main à Victor Hugo, celui de *Marion Delorme* et de *Ruy-Blas*, et à Corneille, et aux burlesques du temps de Louis XIII. Puis Cyrano, pris en lui-même, était enfin le héros demandé par les romantiques, celui

(1) Cf. p. 86.

qui réunit le sublime et le grotesque. Ce héros, on avait cru le trouver dans Ruy Blas, mais un laquais n'est pas, en soi, grotesque, — ni l'amant transi de la reine d'Espagne, sublime. Au contraire, Cyrano est bien d'abord un burlesque et un grotesque. Il l'est, physiquement, plus que personne. Son nez « qui d'un quart d'heure en tout lieu le précède », et qui le désigne aux quolibets, le voue fatalement, plus qu'un Don Quichotte ou un Falstaff, au ridicule. Burlesque, il l'est encore par son tour d'esprit et d'imagination; il est l'auteur du *Voyage dans la lune*; il appartient à ce groupe « Louis XIII » qui évoque le souvenir des estampes de Callot et des « truanderies » de Téniers. S'il n'était que cela, Cyrano ferait rire, puis fatiguerait; il irait rejoindre les Saint-Amand, les Faret, les Scarron. Mais il est quelque chose de plus. Dans ce grotesque, il y a un héroïque et romanesque martyr d'amour et un précieux raffiné. On en riait d'abord, il vous touche maintenant. Plein d'une tendresse contenue, toujours prêt à se déclarer, toujours retenu par le sentiment de son ridicule, il sert les amours d'un bellâtre avec Roxane qu'il adore; il prête généreusement son esprit et son cœur à ce mannequin. Il ne se déclare que mourant, quand il est sûr de ne plus entendre la réponse. — Le public français se plut à se reconnaître en Cyrano. Brave, spirituel, éloquent, il est une synthèse de nos qualités nationales. Il incarne aussi nos plus séduisants défauts : son courage devient volontiers forfanterie; sa générosité, don-quichottisme; son éloquence, gasconnades. Enfin l'allure vive et la variété de l'action, l'habileté de l'intrigue, la moralité vibrante du sujet, l'incomparable intensité du style, tout contribue à faire de *Cyrano* une œuvre séduisante et durable.

En 1900, M. Rostand a donné *l'Aiglon*, qui réussit brillamment. C'est un tour de force d'avoir fait tenir en ces six actes toute l'histoire du jeune duc de Reichstadt. La *poésie* y prend un tour de plus en plus pittoresque. Tout y est concret. Tout symbole s'incarne en un être vivant. Toute idée devient visible en un objet bien choisi. Songez aux petits soldats de bois que Flambeau sort de ses poches; aux bibelots impériaux qu'il déballe devant les

yeux émerveillés du duc, au *petit chapeau*, posé sur la table, hypnotisant dans l'ombre Metternich, à l'uniforme de grenadier que Flambeau cache sous sa livrée ; à la vision du champ de bataille de Wagram, etc. Dans le livre, l'impression que donne *l'Aiglon* est un peu confuse ; à la scène, on en sent la vie et la poésie. — Enfin, M. Rostand vient de faire représenter *Chantecler*, pièce fantaisiste et symbolique, qui ne semble pas avoir répondu à la longue impatience du public.

La comédie contemporaine. — Nous n'avons pas à examiner ici la production de nos auteurs contemporains dans la comédie. Nous rappellerons seulement le nom des principaux : M. DE PORTO-RICHE (*Amoureuse, le Passé*), M. PAUL HERVIEU (*les Tenailles, la Loi de l'homme, le Torrent*), M. JULES LEMAITRE (*Révoltée, le Député Leveau, l'Aînée, la Massière*), M. EUGÈNE BRIEUX (*la Robe rouge, les Remplaçantes, le Berceau*), M. HENRI LAVEDAN (*le Prince d'Aurec, Catherine*), M. MAURICE DONNAY (*l'Autre Danger, la Douloureuse*), M. FRANÇOIS DE CUREL (*les Fossiles, le Repas du lion*). — Bien d'autres noms pourraient s'ajouter à ceux-là, le théâtre étant toujours en France le genre qui absorbe et qui déforme le plus de talents.

BIBLIOGRAPHIE

SCRIBE, *Théâtre choisi*, 5 vol., 1845.

E. LEGOUVÉ, *Eugène Scribe*, 1874.

CH.-M. DES GRANGES, *la Comédie et les Mœurs sous la Restauration et la monarchie de Juillet* (1815-1848). Fontemoing, 1904.

H. PARIGOT, *le Drame d'Alexandre Dumas*. Lévy, 1898.

ÉMILE AUGIER, *Théâtre complet*. Lévy, 7 vol.

ALEX. DUMAS FILS, *Théâtre complet*. Lévy, 7 vol.

E. LABICHE, *Théâtre complet*. Lévy, 10 vol.

VICTORIEN SARDOU, *Pièces séparées*.

J. LEMAITRE, *Théâtre complet*, 3 vol. Lévy, 1883.

ÉM. FAGUET, *Notes sur le théâtre*. Lecène, 3 vol.

J. LEMAITRE, *Impressions de théâtre*. Lecène, 10 vol.

RENÉ DOUMIC, *De Scribe à Ibsen*. Perrin, 1 vol., Paris. — *Essais sur le théâtre contemporain*. Perrin, 1 vol.

CHAPITRE XI

LE ROMAN AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Sommaire : 1° De 1800 à 1825, il faut signaler *Atala* (1801), *René* (1802), par Chateaubriand ; *Adolphe* de B. Constant (1816), et les romans de Mme de Staël (*Delphine*, 1802 ; *Corinne*, 1807). — Xavier de Maistre, Charles Nodier.

2° Dans le genre *historique*, sous l'influence de W. Scott : *A. de Vigny* donne *Cinq-Mars* (1826) ; *Victor Hugo*, *Notre-Dame de Paris* (1831), *les Misérables* (1862) ; *A. Dumas père*, *les Mousquetaires* (1844) et d'interminables suites. — Vers 1840, commence à se développer le *roman-feuilleton* (*E. Sue*, *Ponson du Terrail*, etc.).

3° Dans le genre *réaliste* et *naturaliste* : *Stendhal* publie en 1831 *le Rouge et le Noir*, en 1839 *la Chartreuse de Parme*. C'est un observateur aigu, au style sec. — *Balzac* (1799-1850) écrit une longue série de romans de mœurs, sous le titre général de *Comédie humaine*. Il est le plus fécond créateur de types dans notre littérature ; il décrit les *milieux* et les *individus complets*. Ses chefs-d'œuvre sont *Eugénie Grandet* et *le Père Goriot*. — *Mérimée* réussit dans la nouvelle. — *G. Flaubert* est réaliste dans *Madame Bovary* (1857), romantique dans *Salammbo* (1862). — *A. Daudet* est un réaliste vibrant et poétique (*Jack*, 1876 ; *le Nabab*), 1879. — *Ém. Zola* est un naturaliste romantique (*l'Assommoir*, 1877 ; *Germinal*, 1885).

4° Le *roman idéaliste et psychologique*. — *George Sand* (1804-1876) donne d'abord des romans passionnels (*Indiana*, *Valentine*) ; puis des romans socialistes (*le Meunier d'Angibault*) ; enfin des romans champêtres (*François le Champi*, *la Mare au diable*). George Sand excelle à décrire la nature ; elle est à la fois simple, éloquente et poétique. — *Jules Sandeau*, *Octave Feuillet*, *A. Theuriet*.

5° Parmi les contemporains, *Paul Bourget* étudie de préférence des questions sociales ; *Pierre Loti* peint les pays exotiques.

Nous avons vu que le roman, représenté à toutes les époques de notre littérature par des œuvres très originales, s'était transformé et enrichi au dix-huitième siècle, sous une double influence : celle du roman anglais qui le pousse à l'observation plus minutieuse des classes moyennes et des sentiments ordinaires; celle des tendances sociales, esprit d'examen, libre discussion, curiosité pour les problèmes moraux et politiques. Au dix-neuvième siècle, le roman deviendra le plus vaste et le plus « compréhensif » de tous les genres : il sera romanesque comme au moyen âge, psychologique comme au dix-septième siècle, social comme au dix-huitième siècle ; et, de plus, il reflétera toutes les tendances du dix-neuvième siècle, et se fera successivement lyrique, réaliste, socialiste, naturaliste, symboliste. C'est dire qu'il échappe désormais à toute définition. Un *roman*, aujourd'hui, c'est un volume d'environ 300 pages, en prose, où l'auteur raconte une histoire vraie ou fausse, et dans lequel il enferme tout ce qu'il veut : politique, sociologie, pédagogie, religion, morale, description, psychologie, — et, quand il le peut, de l'esprit, du sentiment et du style.

I. — Le roman de 1800 à 1825.

Chateaubriand et Mme de Staël. — Rappelons, pour mémoire, *Atala* (1801), *René* (1802), que nous avons analysés plus haut, et qui, se rattachant aux romans de Bernardin de Saint-Pierre (*Paul et Virginie* est de 1788) pour la partie descriptive, renouvellent la psychologie du genre par l'analyse à la fois profonde et exaltée des sentiments. — Les romans de Mme de Staël : *Delphine* (1802) et *Corinne* (1807) annoncent ceux de George Sand.

Benjamin Constant (1767-1830). — Homme d'État et journaliste, grande intelligence et caractère faible, Benjamin Constant occupe une place éminente dans notre littérature, par son *Adolphe*, court roman autobiographique, paru en 1816, et que l'on croirait écrit d'hier. Il y analyse avec une surprenante justesse, en un style sans ornements, la lente et sûre désagrégation d'un amour malheureux.

Adolphe est peut-être, aujourd'hui encore, notre seul roman réaliste; il est, ce me semble, de beaucoup supérieur à ceux de Stendhal.

Charles Nodier (1781-1844). — On a déjà vu paraître Ch. Nodier parmi les initiateurs du romantisme. Esprit vif et charmant, peu capable de s'élever au grand, mais fait pour réussir dans les choses réduites et exquises, Nodier mérite d'être cité moins pour quelques romans romantiques comme *les Proscrits* (1802), *le Peintre de Salzbourg* (1803) et *Jean Sbogar* (1818), que pour ses contes et ses nouvelles. On trouve le plus parfait mélange de réalisme moyen et de sentiment poétique dans *Trilby* (1822), *la Fée aux Miettes* (1832), *la Neuvaine de la Chandeleur* (1839), *le Chien de Brisquet* (1844).

Xavier de Maistre (1763-1852). — A la même veine toute française, par sa clarté, son esprit, sa sensibilité non appuyée, et qui plaît surtout parce qu'elle semble compter sur l'intelligence du lecteur, appartient Xavier de Maistre. En 1794, il avait publié le *Voyage autour de ma chambre*; l'auteur, officier en garnison à Alexandrie, en Italie, retenu chez lui par la convalescence, passe en revue tous les objets qui l'entourent, et se laisse aller aux souvenirs et aux digressions. Le cadre est simple et naturel. Qui de nous ne pourrait écrire un voyage autour de sa chambre? La difficulté est dans le choix des *thèmes*, dans la variété, dans la justesse et la finesse des sentiments : Xavier de Maistre y excelle. *Le Lépreux de la cité d'Aoste* est un dialogue entre un militaire de passage à Aoste (l'auteur lui-même) et un lépreux enfermé dans une tour. Le sujet n'est rien; le dialogue se lit avec le plus vif intérêt; il est remarquable par sa haute philosophie et par sa résignation toute chrétienne. Dans *la Jeune Sibérienne*, X. de Maistre nous conte les aventures d'une jeune fille qui se rend à pied de la Sibérie à Saint-Pétersbourg pour demander à l'empereur de Russie la grâce de son père.

Après ces écrivains qui préparent en quelque sorte les nouveaux genres, nous classerons les principaux romanciers sous les titres suivants : *roman historique*, *roman réaliste et naturaliste*, *roman idéaliste et psychologique*. Ces catégories

n'ont rien d'absolu; nous les adoptons presque à regret, pour suivre une tradition commode; mais nous signalerons, à chaque occasion, la complexité de la plupart des grands romanciers, qui échappent souvent, par toute une partie de leur œuvre, à l'étiquette sous laquelle on les range.

II. — Le roman historique.

Le roman historique est celui dont les héros, tantôt empruntés à l'histoire, tantôt conventionnels et imaginés de toutes pièces par l'auteur, sont placés dans un *cadre historique*. Le décor du roman est la description d'une époque particulière, reconstituée plus ou moins d'après les mémoires, les chroniques, les lettres, etc. La *couleur locale*, comme au théâtre, y domine. C'est donc un genre essentiellement romantique, et qui nous est venu, renouvelé et mis au point, de l'Angleterre. C'est là, en effet, que, de 1814 à 1826, Walter Scott avait publié une série de romans, dont le succès et l'influence déterminèrent dans toute l'Europe une prodigieuse floraison d'œuvres analogues. Walter Scott excellait à choisir ses cadres et à y adapter ses personnages : *Waverley*, *Ivanhoë*, *le Monastère*, *Quentin Durward*, intéressaient les lecteurs à la fois par une intrigue romanesque à souhait, amusante et morale, et par la peinture de l'Écosse au dix-huitième siècle, de l'Angleterre du douzième et du seizième siècle, de la France du quizième siècle, etc.

Alfred de Vigny publie, en 1826, *Cinq-Mars ou une Conjuration sous Louis XIII*. Dans l'*Introduction*, il présente une théorie du roman historique, où il revendique les droits du poète en face des droits de l'histoire. C'est pourquoi il invente, beaucoup plus qu'il ne peint ses personnages : Louis XIII, Cinq-Mars, de Thou, Richelieu. Si ce roman n'avait précédé de quelques années *Marion Delorme*, on pourrait croire que Vigny a puisé dans le drame de V. Hugo sa puérile philosophie de l'histoire. Tel qu'il est, ce roman continuera à être lu, pour son style ferme, coloré, tout ensemble pittoresque et sobre.

En 1832, Vigny donne *Stello ou les Diables bleus*, dans lequel l'histoire n'intervient qu'à titre d'*exemples*. Il s'agit, pour l'auteur, de démontrer une thèse, à savoir que le *poète*, ou plus généralement *l'homme de lettres* est un incompris, quelle que soit la forme politique de la société où il essaye de vivre : monarchie absolue, monarchie constitutionnelle, république. Les trois *exemples* sont : Gilbert, Chatterton et André Chénier. Du second de ces épisodes, Vigny fit en 1835 un beau drame ; le troisième est le plus émouvant, mais Vigny attribue trop légèrement à Marie-Joseph Chénier un rôle odieux. — Le dernier roman d'A. de Vigny, *Grandeur et Servitude militaire* (1835), est encore une « démonstration », très noble d'ailleurs, et qui fait honneur au soldat-poète. L'histoire n'y apparaît que comme fond de tableau dans les *nouvelles* destinées à *illustrer* le livre : *Laurette ou le Cachet rouge, la Veillée de Vincennes, la Vie et la Mort du capitaine Renaud ou la Canne de jonc*. C'est, à tous les points de vue, et malgré une solennité quelque peu creuse dans les chapitres de théorie, la meilleure œuvre en prose d'A. de Vigny.

Victor Hugo, séduit à la fois par tous les genres, écrivit, tout jeune encore, des romans *terribles*, dont la lecture fait aujourd'hui sourire : *Bug-Jargal* et *Han d'Islande*. On peut également négliger *le Dernier Jour d'un condamné* (1829), étude plus pathologique que psychologique, d'un réalisme assez fantaisiste.

Son premier roman digne d'estime est *Notre-Dame de Paris* (1831). L'intrigue, établie entre des personnages violemment antithétiques, est pénible et peu intéressante en elle-même. Une jeune bohémienne Esméralda, enfant perdue qui doit, au dénouement, retrouver sa mère (grâce à une amulette et à un petit soulier), est aimée du jeune capitaine Phœbus. Elle est poursuivie par la haine du diacre Claude Frollo, et protégée par le difforme Quasimodo, le sonneur de cloches de Notre-Dame. Phœbus est le *jeune premier* de ce mélodrame, dont Claude Frollo est le *traître* ; et Quasimodo en est le *bouffon* sympathique, réunissant en lui, comme Triboulet, le *grotesque* du phy-

sique au *sublime* du sentiment. Mais si l'invention et la psychologie de ce roman sont très faibles, Victor Hugo prend sa revanche dans la partie descriptive, où il faut louer beaucoup moins d'ailleurs son exactitude que sa puissance d'imagination. Au livre premier, *la Grand'Salle du palais de justice* (ch. I), — au livre II, *la Place de Grève* (ch. II), — au livre III, *Notre-Dame* (ch. I) et *Paris à vol d'oiseau* (ch. II), — au livre VII, *les Cloches* (ch. III), etc., autant de descriptions qui resteront célèbres. Victor Hugo s'y montre le *voyant* qu'il est en poésie ; tout y prend corps et âme et grandit jusqu'au symbole étrange et magnifique. Certaines scènes, comme la chute de Claude Frollo (liv. XI, ch. II), sont d'un réalisme effrayant.

Les Misérables, commencés avant 1850, publiés seulement en 1862, sont une œuvre touffue, composite, une réunion de romans plutôt qu'un roman (histoire du forçat Valjean et de l'évêque Myriel, histoire de Fantine, histoire de Cosette, etc.) ; et d'autre part, c'est une *thèse*. Sous l'influence des doctrines humanitaires et socialistes de Cabet et de Proudhon, Hugo plaide la cause de tous ceux que la société méprise, et dont on pourrait lui imputer à elle tous les crimes. Les pages magnifiques abondent dans ce singulier ouvrage : *le portrait de l'évêque, la fuite de Jean Valjean, la description du couvent de Bénédictines où est élevée la petite Cosette et où s'est réfugié Jean Valjean, la bataille de Waterloo*, etc., mais il y a ici beaucoup moins d'originalité que dans *Notre-Dame de Paris* ; c'est, au fond, du Balzac mêlé de George Sand, et souvent ce n'est plus que de l'Eugène Suë.

Victor Hugo donne encore *les Travailleurs de la mer* (1866), où il se retrouve grand *poète* descriptif, mais avec une exubérance qui gâte ses plus belles visions. « On saute vingt feuillets pour en trouver la fin. » L'histoire de Giliatt et de la pieuvre serait un véritable chef-d'œuvre, si Hugo ne trouvait spirituel d'écrire au sujet de ce monstre un chapitre d'histoire naturelle en style apocalyptique, destiné à faire frémir le lecteur, et qui ressemble à un monologue comique. — En 1869, *l'Homme qui rit*, — en 1872, *Quatre-vingt-treize*, sont les derniers romans de Victor Hugo. Il y a plus de simplicité et de sobriété dans

Quatre-vingt-treize, et les caractères, un peu systématiques, y forment une opposition intéressante.

En résumé, Victor Hugo, dans tous ses romans, apparaît comme un poète qui, n'étant plus discipliné par la forme du vers, ou par les limites naturelles des genres, s'épand et se répand à l'aventure. Il devient le jouet et la victime de sa prodigieuse imagination. Il ressemble à un fleuve débordé qui ne retrouve plus ses rives ni sa direction, mais qui, s'il rencontre une vallée resserrée ou une pente rapide, reprend son roulement majestueux ou se précipite en étincelante cascade.

Alexandre Dumas père (1803-1870). — Il faudrait plusieurs pages pour énumérer les romans d'Alex. Dumas, qui, d'ailleurs, est moins un romancier qu'un prodigieux *conteur*. Son ouvrage le plus populaire est : *les Trois Mousquetaires* (1844), où d'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis, représentent, d'une façon assez sommaire mais assez juste, quatre tempéraments différents ; leurs valets, appropriés chacun à son maître, les complètent. Les quatre amis sont mêlés à l'histoire de Richelieu et de Mazarin, histoire aussi peu exacte que possible, mais vive et pittoresque. — Dans *Vingt Ans après* (1845), Dumas nous promène, avec les mêmes personnages, en Angleterre, où nous assistons à la mort de Charles Ier, puis il nous ramène à Paris, en pleine Fronde. — Le succès des *Mousquetaires* n'étant pas encore épuisé, Dumas en tire *le Vicomte de Bragelonne* (1847), où apparaît la figure mélancolique de Mlle de la Vallière. — Citons encore *Monte-Christo* (1845), *le Chevalier de Maison-Rouge* (1848), etc. — A la condition de ne chercher dans Alex. Dumas ni histoire, ni psychologie, et de le lire pour « passer le temps », on est vraiment amusé par cette verve intarissable, qui rappelle celle de La Calprenède au dix-septième siècle. Dumas père eut de nombreux collaborateurs, qui l'aidaient, soit pour l'invention, soit pour la rédaction, à suffire aux exigences des éditeurs et des journaux. Le plus distingué d'entre eux fut *Auguste Maquet*.

Il faut encore rattacher au roman historique *le Capitaine Fracasse*, de Théophile Gautier (1863), histoire d'une

troupe de comédiens de province. L'ouvrage vaut surtout par de célèbres descriptions : *le château de la misère.*

Le roman-feuilleton. — C'est vers 1840 que les journaux commencent à publier par fragments quotidiens de grands romans, plus ou moins historiques, fantaisistes, socialistes et *moraux*. Jusqu'alors, le *feuilleton* du journal, ou « rez-de-chaussée » de la première feuille, était réservé à la critique dramatique, aux variétés littéraires, aux éphémérides, aux jeux d'esprit et charades, etc. En 1841, le *Journal des Débats* tenta le premier de donner un roman découpé en feuilletons : ce fut un ouvrage de Frédéric Soulié, *les Mémoires du diable* ; — en 1842, parurent dans le même journal *les Mystères de Paris*, d'Eugène Suë.

Le public mordit à plein à cet hameçon d'un nouveau genre. On faisait queue chaque jour aux bureaux des *Débats*, pour avoir, au sortir de la presse, la *suite* du feuilleton. L'auteur des *Mystères de Paris* recevait des lettres suppliantes, qui le priaient de mettre un terme aux souffrances de son héroïne, de démasquer les imposteurs et de châtier les coupables. Ne dit-on pas aussi qu'Eugène Suë, ayant été mis en prison pour n'avoir pas *monté sa garde*, menaça d'interrompre son feuilleton, et que le maréchal Soult, lecteur enragé des *Mystères*, s'empressa de le faire remettre en liberté ? D'ailleurs, Eugène Suë gagnait une fortune à ce métier. — Dumas père devint bientôt le fournisseur le plus fécond des journaux. *Monte-Christo* parut dans *le Constitutionnel*, *la Reine Margot* dans *la Presse*, etc. Après eux, les PONSON DU TERRAIL, les PAUL FÉVAL les ERCKMANN-CHATRIAN, continuèrent à fabriquer, non sans imagination, une quantité prodigieuse de romans, écrits le plus souvent au jour le jour. Et ils ont des successeurs.

Il résulta, de ce mode de publication fragmentaire, certains procédés de composition et de style qui s'expliquent par la nécessité de tenir en haleine un public à la fois exigent et naïf. E. Suë et Dumas poussèrent jusqu'au génie l'art de piquer et de soutenir la curiosité sans jamais la satisfaire complètement, et de croiser de multiples intrigues qui s'embrouillent et se débrouillent avec une savante lenteur. — On voit aussi ce que l'*histoire* peut de-

venir dans un genre ainsi traité. Elle ne fournit plus guère que des noms, des lieux et des costumes. — Quant au style, il prend un caractère de vivacité spécieuse, de fausse rapidité dans la description et dans le dialogue. On peut dire que le *roman-feuilleton* a perdu le roman historique, lequel commence par une œuvre de haute littérature, *Cinq-Mars*, pour finir par *Rocambole*. Cependant, c'est au genre *historique*, mais renouvelé par la méthode réaliste, qu'appartient la *Salammbo* de G. Flaubert.

III. — **Le roman réaliste et naturaliste.**

A la poésie, aux utopies, à la fausse couleur locale, à la psychologie *lyrique* ou absurde du roman historique, devaient s'opposer la simplicité voulue, l'exactitude minutieuse, le pessimisme scientifique du roman réaliste.

Nous avons déjà vu un roman réaliste dans l'*Adolphe* de Benjamin Constant; les plus illustres représentants du genre sont : STENDHAL, BALZAC, MÉRIMÉE, FLAUBERT, les frères DE GONCOURT, A. DAUDET, ÉM. ZOLA. La seule énumération de ces noms prouve à ceux qui connaissent les œuvres, quelles variétés et quelles contradictions peuvent se ranger sous un même titre.

Stendhal (1783-1842). — Ce pseudonyme désigne Henry Beyle, fils d'un avocat au Parlement de Grenoble, successivement soldat, auditeur au Conseil d'État, consul de France à Civita Vecchia, etc. Homme d'un caractère parfaitement insupportable, aussi prétentieux que vulgaire, affichant le paradoxe en art, en littérature, en politique, en religion, il était doué d'un sens d'observation très aigu. Il sut regarder et pénétrer les hommes, et son réalisme est tout psychologique. C'est à démêler et à noter les secrets motifs de nos actions qu'il s'applique; il en saisit les nuances avec une sûreté qui fait l'admiration des philosophes. Taine a dit de lui : « Nul n'a mieux enseigné à ouvrir les yeux et à regarder. » D'ailleurs, c'est en son *moi*, comme Montaigne, qu'il étudie l'âme humaine; être ondoyant et divers, très curieux, il enregistre en lui des impressions qu'il attribue à ses personnages fictifs.

Stendhal publie d'abord des livres de voyages et de critique : *Rome, Naples et Florence* (1814), *Vie de Haydn* (1814), *Histoire de la peinture en Italie* (1817). Puis il se fait psychologue dans *l'Amour* (1822), critique romantique dans *Racine et Shakespeare* (1824), « reporter » dans *ses Promenades dans Rome* (1829). C'est en 1831 qu'il donne son premier roman, *le Rouge et le Noir, chronique de* 1830. Le titre en est énigmatique, et paraît désigner la lutte ou le conflit entre l'esprit révolutionnaire et militaire (le rouge), et l'esprit ecclésiastique (le noir). Le héros du roman, Julien Sorel, est fils d'un paysan, charpentier de son état. L'enfant a été élevé pour devenir prêtre ; mais sa vocation n'a rien de réel, il est ambitieux, et par le *noir* il espère arriver au *rouge*. Choisi comme précepteur par M. de Rénal, chef du parti ultra dans le département du Doubs, à Verrières, il se pousse si bien, qu'il obtient une bourse au grand séminaire de Besançon, puis une place de secrétaire à Paris auprès du marquis de la Mole. Alors, il quitte la soutane, et devient lieutenant de hussards. Il va épouser Mlle de la Mole, lorsqu'il apprend que Mme de Rénal, son ancienne bienfaitrice, cherche à le perdre dans l'esprit du marquis. Il part pour Verrières, tue Mme de Renal à l'église, pendant la messe, est arrêté, jugé, et exécuté. L'analyse minutieuse des caractères, en un style ferme et précis, ironique et cruel dans sa froideur, fait tout le prix de ce roman, dont l'action est peu cohérente.

En 1839, paraît *la Chartreuse de Parme*, dont l'action se passe dans cette Italie qui était devenue la patrie d'adoption de Stendhal. C'est la peinture d'une petite cour italienne en 1815. Le héros, Fabrice, va plutôt cette fois du *rouge* au *noir*, car il commence par être soldat, et il assiste à la bataille de Waterloo ; puis il revient en Italie, se mêle à toutes sortes d'intrigues et de plaisirs, et se fait prêtre.

Stendhal avait écrit : « J'aurai du succès vers 1880. » Il sentait, en effet, combien, au milieu du tintamarre romantique, sa fine psychologie et son ironie à fleur de peau devaient passer inaperçues. Mais il ne croyait pas tout de même si bien dire. Car le *stendhalisme* est devenu une sorte de snobisme. On ne peut nier, sans doute, la sérieuse

et heureuse influence de Stendhal sur des critiques comme Taine et des romanciers comme M. Paul Bourget; mais il ne faudrait pas exagérer.

Honoré de Balzac (1799-1850). — D'abord clerc d'avoué, puis clerc de notaire, Balzac fut entraîné par une vocation irrésistible vers la littérature. Il commença par écrire d'absurdes romans d'aventures, puis il se fit imprimeur, fut obligé de liquider son fonds en 1827, et se trouva dès ce moment tellement endetté que, malgré un labeur héroïque, il n'arriva jamais à se libérer. Sa moyenne de travail était de quatorze heures par jour. Il ne dormait guère que de 7 heures du soir à 1 heure du matin; il buvait sans cesse ou mâchait du café pour se tenir éveillé. La correction de ses *épreuves* lui prenait plus de temps encore que la rédaction de son roman; car, ce roman, il l'augmentait, il le surchargeait, il l'étouffait par les additions écrites aux immenses marges de ses huit ou dix épreuves successives. Homme candide, exultant d'un orgueil naïf qui désarme, vivant avec ses héros imaginaires, il était aussi « chimérique » dans sa vie pratique que réaliste dans ses romans. Il avait fréquemment, pour payer ses dettes, des *idées* dont l'exécution le ruinait un peu plus. Il mourut à la peine, âgé de cinquante et un ans; il venait d'épouser la comtesse Hanska, qu'il aimait de loin depuis seize ans, et avec laquelle il a échangé d'admirables lettres.

Laissons de côté ses nombreux romans de début, pour ne nous occuper que de la série considérable composée de 1829 à 1850, qu'il a intitulée lui-même : *la Comédie humaine*, et qu'il a subdivisée en *Scènes de la vie privée*, *Scènes de la vie de province*, *Scènes de la vie parisienne*, *Études philosophiques*, etc. Les œuvres les plus remarquables sont : *Eugénie Grandet*, *le Lys dans la vallée*, *le Père Goriot*, *la Cousine Bette*, *le Cousin Pons*, *les Chouans*, *le Médecin de campagne*, *les Paysans*, *la Peau de chagrin*, *la Recherche de l'absolu*. Bien que ces romans ne soient pas les épisodes d'une même histoire, Balzac y fait cependant revenir souvent les mêmes types : Eugène de Rastignac, le jeune *arriviste*; des financiers comme le baron de Nucingen,

Fraisier, Gobseck; le parvenu Philippe Bridau; le journaliste Lucien de Rubempré; le médecin Horace Bianchon; le forçat évadé Vautrin, etc. Parmi ses plus belles créations, il faut citer Grandet, l'avare; le cousin Pons, le collectionneur fanatique; Goriot, type renouvelé du père faible, qui s'est dépouillé de tout pour ses enfants, et qui meurt sur un grabat; César Birotteau, parfumeur, type du grand négociant de 1840; l'illustre Gaudissart, le commis voyageur; Balthazar Claës, l'inventeur; Mme de Mortsauf, la femme héroïque; Mme de Nucingen, la grande dame vaniteuse et dépensière..., etc. Balzac excelle encore à donner la vie aux moindres figures; c'est tout un caractère que la *maman Vauquer* qui tient la *pension* où loge le père Goriot.

Balzac est peut-être, avec Molière, osons dire avec Shakespeare lui-même, le plus grand « créateur d'âmes ». Tous ces personnages, il semble les avoir vus, dans leur milieu propre, hôtel princier ou bouge infect, boulevard mondain ou ruelle sinistre, avec leur costume, leurs gestes; ce n'est même pas du portrait, c'est de la photographie animée et colorée. Il les a entendu parler; chacun avec son accent, son style, ce style, qui est l'homme même, ses figures et images caractéristiques, son accent provincial ou étranger. Il nous reste, de la lecture de ses romans, le souvenir précis et comme l'obsession d'un certain nombre d'individus avec lesquels nous avons vécu; et nous ne les oublierons pas. Or, c'est vraiment chez Balzac un don de génie, tout à fait étrange, que cette faculté d'observation et de notation. Car il avait, relativement, beaucoup moins vu le monde que Dumas, George Sand ou Hugo. Mais tel vit dans la société qui n'y voit rien et n'en retient rien; à tel autre, un regard rapide, intermittent, furtif, laisse des visions nettes et d'ineffaçables empreintes.

D'un autre côté, que l'on critique, si l'on veut, la *construction* des romans de Balzac. Les intrigues en sont parfois maladroites et mélodramatiques. Mais pour qui les envisage au point de vue du développement des caractères, elles sont parfaites; car Balzac, comme Molière, n'est préoccupé, semble-t-il, que d'une chose: amener les situations nécessaires à la « mise en valeur » successive de toutes les *parties* de ses personnages. Il les fait passer

par une série de *réactions*, destinées à solliciter et à séparer tous les éléments simples de ces corps composés.

Quand Balzac décrit, analyse, ou fait parler, il est excellent écrivain : on voit, on entend; ce n'est pas du Balzac, c'est la vie. Où il est moins bon, c'est lorsqu'il développe ses idées sociales, morales, littéraires, en son propre nom. Alors il s'embarrasse, il reste pris dans ses phrases, il fait de l'esprit ou de l'éloquence.

Balzac essaya du théâtre. Nous avons dit un mot ailleurs de ses tentatives intéressantes, en particulier de *Mercadet* (1).

Mérimée (1803-1870). — A l'œuvre grandiose et touffue de Balzac, il faut opposer celle de Mérimée, qui se distingue, en plein romantisme, par une recherche excessive de la concision et de la froide réalité. Prosper Mérimée commença par mystifier les romantiques en publiant son *Théâtre de Clara Gazul* (1825) dont nous avons parlé plus haut (2), et la *Guzla*, prétendu *choix de poésies illyriques* (1827). Il avait ensuite « travaillé » dans le genre du roman historique, à la Vigny, et donné sa *Chronique du règne de Charles IX* (1829), qui n'est pas le meilleur de ses ouvrages. Puis il publie (de 1829 à 1840) à la *Revue des Deux-Mondes* et à la *Revue de Paris* une série des *nouvelles* dont les plus célèbres sont : *l'Enlèvement de la redoute*, *la Partie de trictrac*, *la Vénus d'Ille*, *Matteo Falcone*. Ce sont encore des *nouvelles*, mais de plus longue haleine, que *Colomba* (1840) et *Carmen* (1847).

Colomba réunit toutes les qualités de précision et de sobriété de Mérimée, avec quelque chose de plus, qu'il obtient rarement, parce qu'il l'évite de parti pris : un certain degré de chaleur et de passion, qui sort du sujet lui-même. C'est une histoire de *vendetta* corse. Colomba est la fille du colonel della Rebbia, assassiné, croit-elle, par Barricini, chef d'une famille rivale. Orso, frère de Colomba, officier dans les chasseurs de la garde, et mis en demi-solde, regagne la Corse; sur le même bateau, ont pris passage un colonel anglais, Lord Nelvil, et sa fille

(1) Cf. p. 856.
(2) Cf. p. 768.

Miss Lydia. Orso s'éprend de Lydia, qui occupe uniquement sa pensée. Mais à peine est-il débarqué que Colomba le ramène à son devoir, la vengeance de son père. Orso tue les deux fils du vieux Barricini, qui avaient essayé de le tuer lui-même par suprise... Orso finit par épouser Miss Lydia Nelvil. Ce court roman est un véritable chef-d'œuvre de composition, d'analyse morale et de style (1).

Gustave Flaubert (1821-1880). — Fils d'un chirurgien de l'hôpital de Rouen, Gustave Flaubert a peut-être hérité de son père un certain tour d'esprit scientifique, et ce sang-froid avec lequel il analyse les pires états d'âme. Indépendant par sa situation de fortune, il fit quelques beaux voyages, avec son ami Maxime du Camp, en Grèce, en Syrie, en Égypte; puis il se fixa dans sa maison de campagne de Croisset, où il écrivit la plupart de ses romans.

Madame Bovary, publiée dans la *Revue de Paris* en 1857, est l'histoire très simple et très navrante d'une femme incomprise, sentimentale et criminelle, qui finit par s'empoisonner. Son mari, Charles Bovary, est un médiocre sire, dont l'insignifiance est analysée minutieusement. Le pharmacien Homais est devenu le type légendaire de l'anticléricalisme bourgeois. Ces êtres d'une vérité telle, qu'on est étonné de leur trouver à la fois si peu de *caractère* et tant de *relief*, se meuvent à travers des descriptions qui donnent l'illusion de la vie, telles que *la noce dans la ferme du père Rouault*, *le comice agricole d'Yonville*, *la mort d'Emma Bovary et son enterrement*, etc. Quant aux autres personnages, ils appartiennent tous à cette *moyenne* de l'humanité dans laquelle le réalisme de Flaubert se plaît exclusivement.

Mais Flaubert, qui s'était montré réaliste absolu dans *Madame Bovary*, écrivit ensuite un roman historique, ar-

(1) Mérimée a d'autres titres à notre reconnaissance. Il a le premier, ou l'un des premiers, acclimaté en France la littérature russe. Inspecteur des beaux-arts, il a contribué plus qu'aucun autre à nous conserver, en les faisant classer comme *monuments historiques*, les plus beaux restes du moyen âge. (Voir la notice de M. H. Lion, en tête des *Pages choisies* de MÉRIMÉE, Colin.)

chéologique et exotique: *Salammbo* (1862). Le cadre, magnifique, est formé par la Carthage des guerres puniques, et le pays environnant, où se déroule la révolte des mercenaires d'Hamilcar. L'intrigue, assez lâche, est l'amour de Matho, le chef lybien, pour Salammbo, fille d'Hamilcar. La lecture de ce roman, d'une intense et éblouissante exactitude archéologique, enchante d'abord, et fatigue vite. D'ailleurs, l'impassibilité, qui sied à des sujets modernes et vulgaires comme *Madame Bovary*, devient, dans *Salammbo*, un parti pris de brutalité choquante.

L'Éducation sentimentale (1869) nous ramène au réalisme, à l'observation à la fois pénétrante et indifférente des mœurs bourgeoises et aristocratiques. Les personnages choisis par Flaubert (car c'est là l'inévitable contradiction du réalisme : il *choisit*) sont, comme Charles Bovary, plus ou moins insignifiants; leur sottise même est médiocre. On en est à regretter que Flaubert se soit donné tant de mal pour écrire si bien un livre si ennuyeux.

C'est que déjà son réalisme tournait à la monomanie maladive; on le vit bien quand parut après sa mort (en 1881) le premier volume de *Bouvard et Pécuchet*, ouvrage qu'il avait, heureusement, laissé inachevé. Deux plats imbéciles font connaissance, et, amalgamant leur nullité, se livrent, en collaboration, à l'agriculture, au jardinage, puis passent en revue toutes les connaissances humaines. Devant cette analyse si consciencieuse de la bêtise, c'est l'auteur que l'on finit par prendre en pitié.

Dans le genre romantique, Flaubert avait encore donné *la Tentation de saint Antoine* (1874).

Flaubert restera surtout comme un grand écrivain, au sens technique du mot. Il a laborieusement construit d'impeccables phrases.

Jules (1830-1870) et **Edmond** (1822-1896) **de Goncourt**, ont écrit en collaboration un certain nombre de romans, dont le meilleur est *Renée Mauperin*. Ils ont noté, avec une fidélité scrupuleuse et superficielle, leurs *impressions* ; ils ont cherché à mettre en œuvre des *documents humains*. Leur style a de la couleur et de l'originalité; il ne manque

que de naturel. Leurs études de critique d'art et d'histoire, sur le 18ᵉ siècle et sur la Révolution, sont à la fois curieuses et exaspérantes par leur minutie.

Alphonse Daudet (1840-1897) est aussi un réaliste ; mais il a l'imagination romanesque et crée d'amusantes intrigues. Son œil, contrairement à celui de Flaubert, aperçoit de préférence le pittoresque, la couleur, la vibration des lumières, des silhouettes originales; et surtout il possède à la fois une exquise sensibilité et un esprit vif et piquant. Ce sont des chefs-d'œuvre d'observation et de poésie que *le Petit Chose* (1868), *Jack* (1876), *le Nabab* (1879). Daudet a créé le type de *Tartarin*, dont *Numa Roumestan* (1880) est l'héritier. Nul n'a su, comme lui, enfermer dans de courtes nouvelles, un tableau, une situation, un sentiment; il a donné à la prose l'éclat et la solidité de la poésie, dans ces *riens* qui s'intitulent: *la Chèvre de M. Seguin*, *les Vieux*, *le Sous-Préfet aux champs*, *l'Élixir du P. Gaucher*. Il est moins *réaliste* qu'*impressionniste*. C'est notre Dickens.

Émile Zola (1840-1900). — Comme Balzac avait écrit *la Comédie humaine*, Émile Zola voulut construire une œuvre d'ensemble, et raconter en plusieurs volumes l'histoire d'une famille sous le second Empire, *les Rougon-Macquart*. Sa prétention est non plus d'étudier l'homme abstrait, métaphysique, moral, d'après une méthode philosophique ou artistique, mais de replacer l'individu au milieu des lois d'hérédité, de déformations, etc., que nous révèle la science. C'est le roman *expérimental*, en prenant ce mot dans le sens où l'entendait un Claude Bernard ou un Taine. D'ailleurs, Zola n'a rien du naturalisme indifférent de Flaubert; il définit l'art : « La nature vue à travers un tempérament. »

Dans ses meilleurs romans : *l'Assommoir* (1877), *Germinal* (1885), Zola est un artiste d'un talent vigoureux et brutal. S'il n'avait, comme Rabelais, « semé l'ordure dans ses écrits », on serait plus à l'aise pour louer la poésie vraiment saisissante en son robuste épanouissement, qui anime telle page de son œuvre. Ce naturaliste a des visions de romantique. La *grève* de *Germinal*, l'*accident*

de chemin de fer de *la Bête humaine*, la *charge de cavalerie* de *la Débâcle*, la *procession* de *Lourdes*, unissent à la précision des détails une rare puissance de mouvement et de vie.

Guy de Maupassant (1850-1893) est remarquable par un don d'observation qui en fait l'égal de Flaubert, et par un style plus souple et plus concis. Ses principaux romans sont : *Pierre et Jean* (1888), *Fort comme la mort* (1889). Il a publié, en outre, une grande quantité de nouvelles.

Ferdinand Fabre (1830-1902) a consacré presque exclusivement son vigoureux talent à la peinture des mœurs ecclésiastiques (*l'Abbé Tigrane*, *Ma Vocation*, etc.).

IV. — Le roman idéaliste et psychologique.

Le roman historique tenait au romantisme par son goût de la *couleur locale* et des aventures extravagantes. Le roman *idéaliste* lui doit son caractère plus *personnel* et, l'on peut dire, son *lyrisme*. De plus, il lui emprunte, — et il lui rend libéralement, — ses théories sur le *droit à la passion*, ses antithèses sociales, bref toutes ses utopies morales : George Sand, dans sa première et sa seconde manière, représente cette forme du roman idéaliste. Puis, le genre s'assagit, et ne mérite plus son titre que par le goût des sujets sentimentaux, le choix des personnages distingués (fussent-ils des paysans), le style élégant et poétique.

George Sand (1804-1876). — George Sand est le pseudonyme de Lucile-Aurore Dupin. Elle passa la plus grande partie de son enfance à Nohant, auprès de sa grand'mère, Mme Dupin, fille du célèbre Maurice de Saxe, et veuve du financier Dupin de Francueil. Le père de George Sand, Maurice Dupin, brillant officier de l'armée impériale, mourut d'une chute de cheval en 1808. La petite orpheline reçut, dès ses premières années, une impression profonde de cette campagne du Berry qu'elle devait si bien chanter plus tard ; elle joua avec les petits paysans ; elle eut à Nohant, comme Chateaubriand à Combourg, ses heures de rêverie et de désespoir ; elle commençait à y griffonner des histoires. De 1817 à 1820, on la mit à Paris, au couvent des Anglaises. Puis elle revint à Nohant, où elle passa deux

années encore à courir, à songer, à écrire, et surtout à lire les philosophes et les poètes. On la maria, en 1822, au baron Dudevant. Deux enfants étaient nés de ce mariage, lorsque les deux époux se séparèrent judiciairement. La baronne Dudevant, pour gagner sa vie, vint s'établir à Paris et se mit à écrire des romans. Elle fit son premier livre, *Rose et Blanche*, en collaboration avec Jules Sandeau. En 1831, elle publia, en le signant du nom de George Sand, *Indiana*.

Il faut distinguer quatre périodes dans la production de George Sand : 1° De 1831 à 1840 environ, elle publia des romans romanesques et romantiques, où l'amour glorifié est en lutte avec les lois et les préjugés : *Indiana* (1831), *Valentine* (1832), *Lélia* (1834), *Mauprat* (1837), etc. 2° De 1840 à 1845 environ, c'est la période des romans socialistes et mystiques, écrits sous l'influence des idées de Lamennais et de Pierre Leroux : *Spiridion* (1840), *le Compagnon du Tour de France* (1840), *Consuelo* (1842), *le Meunier d'Angibault* (1845), etc. 3° *Les romans champêtres.* Déjà, en 1844, George Sand avait publié *François Le Champi*. Elle donna ensuite : *la Mare au diable* (1848), *la Petite Fadette* (1848), *les Maîtres Sonneurs* (1852). 4° Enfin, George Sand revint au roman romanesque et mondain, mais allégé des théories passionnelles et féministes qui caractérisaient ses premiers ouvrages. Elle publia alors *les Beaux Messieurs de Bois-Doré* (1858), *le Marquis de Villemer* (1860), des *Contes*, et sa biographie un peu complaisante, *Histoire de ma vie*.

Tous les romans de George Sand sont animés par un idéalisme où se fondent, dans des proportions diverses selon les époques : *l'amour-passion, la philanthropie sentimentale, la nature.* Sa conception de l'amour est exaltée, dangereuse, mais est basée sur ce fait que dans bien des mariages (et le sien était de ceux-là) on a trop songé aux intérêts et pas assez à l'amour. Sans doute, elle pourrait prêcher la résignation et le sacrifice, plutôt que la révolte. Sachons-lui gré, du moins, d'avoir conservé à la passion quelque chose de mystérieux et de divin, qui empêche de la confondre avec le plaisir. — Son socialisme humanitaire est plus démodé. Les revendications actuelles des ouvriers et des paysans ont, de nos jours, un caractère

moins sentimental et plus pratique. — Où elle reste supérieure, incomparable parfois, c'est dans la description de la nature. Elle la regarde avec tendresse et ravissement, et loin d'y jeter son orgueilleuse personnalité et de lui prêter son âme, elle se laisse envahir et bercer par l'âme de la nature. Cependant, rien de plus net que ses descriptions de l'Auvergne et du Berry. L'attendrissement de son cœur ne nuit ni à sa sérénité, ni à sa sûreté d'artiste. Peut-être a-t-elle trop embelli le paysan. Elle n'a fait, du moins, que le simplifier; et elle a trouvé dans la réalité tous les traits qu'elle idéalise.

Quant à l'art de George Sand, nous ne pouvons qu'adopter ce jugement de M. S. Rocheblave : « Dans cet écrivain de génie, en vain chercherait-on un auteur, il n'existe pas. Ne songez ni à une école, ni à un maître, ni à un genre ; c'est une femme qui s'est écoutée vivre, et qui a traduit sa vie dans un langage qu'elle a reçu exprès du ciel pour cet usage. Elle a écrit comme elle respirait. Quoi d'étonnant si elle a créé une parole à son image, si elle a déroulé sans fin à nos regards enchantés la nappe unie et profonde de sa limpide éloquence, entraînant avec elle, comme un beau fleuve pacifique, le reflet de toutes les rives qui se mirent dans son sein (1) ? »

Jules Sandeau (1811-1838) a su mêler le romanesque à la peinture des mœurs contemporaines dans *Mademoiselle de la Seiglière* (1848) et *Sacs et Parchemins* (1851): ces deux romans ont été mis à la scène, avec la collaboration d'Émile Augier, le premier sous le même titre, le second sous le titre du *Gendre de M. Poirier.*

Octave Feuillet (1822-1890) a donné ; *le Roman d'un jeune homme pauvre* (1858), *l'Histoire de Sybille* (1862), *M. de Camors* (1867), *Julia de Trécœur* (1872), *Honneur d'artiste* (1890) ; et au théâtre : *Dalila* (1857), *Chamillac* (1886), sans compter plusieurs petites pièces. — Il choisit toujours ses héros dans le grand monde, qu'il excelle à peindre, sans haine comme sans complaisance. Un peu

(1) *Pages choisies* de G. Sand, Introduction, p. xxxi (Paris Colin).

trop romanesque et sentimental au début, il a montré beaucoup de force, sinon de profondeur, dans *M. de Camors* et *Julia de Trécœur*.

André Theuriet (1833-1906) est le peintre des forêts de France, qui lui servent de profond et poétique décor pour des intrigues d'un romanesque bourgeois. Ses principaux romans sont : *le Mariage de Gérard*, *Raymonde*, *la Maison des deux Barbeaux*, *Amour d'antan*, etc.

V. — Nos contemporains.

Nos romanciers encore vivants peuvent, plus malaisément encore que les précédents, se classer dans telle ou telle catégorie. Nous indiquerons seulement :

M. Paul Bourget, le maître actuel du roman psychologique. Ses premiers romans : *Cruelle Énigme* (1885), *Mensonges* (1887), n'annonçaient pas son évolution prochaine vers l'étude des problèmes moraux contemporains. Là est le génie d'un romancier : saisir, parmi les situations passionnelles, celles qui sont en rapport avec les nouvelles lois ou les nouveaux besoins sociaux. Dans ce genre, M. P. Bourget a écrit ses chefs-d'œuvre : *l'Étape*, *Un Divorce*, *l'Émigré*. N'oublions pas qu'il est l'auteur d'*Essais de psychologie contemporaine*, trois volumes de critique qui le placent tout à côté de Sainte-Beuve et de Taine.

M. Pierre Loti (pseudonyme de Julien Viaud). — Loti représente aujourd'hui le roman exotique. Marin, il a beaucoup voyagé ; il a été vivement impressionné par les paysages et les mœurs des pays merveilleux qu'il a traversés. Ses intrigues sont peu de chose ; mais il saisit avec sûreté les traits caractéristiques de la psychologie japonaise ou turque. Il excelle surtout à décrire, en un style qu'il a créé tout exprès, et dont les couleurs ont autant de variété que de fraîcheur et d'éclat. C'est peut-être le plus original de nos écrivains contemporains. Ses principaux romans sont : *le Mariage de Loti*, *Mon Frère Yves*, *Pêcheurs d'Islande*, *Japonneries d'automne*, *Ramuntcho*, *Vers Ispahan*, etc.

M. **René Bazin** est remarquable par la simplicité puissante de ses intrigues et de son style. Comme M. P. Bourget, il a analysé quelques-uns des états d'âme de la société nouvelle, en particulier dans *la Terre qui meurt* et *le Blé qui lève*.

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres des romanciers, indiquées à leur date au cours du chapitre.

VICTOR HUGO, *Extraits en prose* (Paris, Delagrave).

ALEX. DUMAS, *Pa choisies*. Notice par M. H. Parigot (Paris, Colin).

STENDHAL, *Pages choisies*. Notice par M. H. Parigot (Paris, Colin).

BALZAC, *Pages choisies*. Notice par M. G. Lanson (Paris, Colin).

MÉRIMÉE, *Pages choisies*. Notice par M. H. Lion (Paris, Colin).

FLAUBERT, *Pages choisies* Notice par M. G. Lanson (Paris, Colin).

ÉM. ZOLA, *Pages choisies*. Notice par M. G. Meunier (Paris, Colin).

G. SAND, *Pages choisies*. Notice par M. S. Rocheblave (Paris, Colin).

A. THEURIET, *Pages choisies*. Notice par M. Bonnemain (Paris, Colin).

P. BOURGET, *Pages choisies*. Notice par M. G. Toudouze (Paris, Colin).

RENÉ BAZIN, *Pages choisies*. Notice par M. D. Metterlé (Paris, Colin).

BRUNETIÈRE, *Les Romans de Madame de Staël* (Études critiques IV). Hachette.

P. LOTI, *Pages choisies*. Notice par M. Bonnemain (Paris, Colin).

PAUL MORILLET, *le Roman en France*, Paris, 1892.

BRUNETIÈRE, *le Roman naturaliste* (Paris, 1884).

ED. ROD, *Stendhal*. Collection des *Grands écrivains français* (Paris, Hachette).

E. CARO, *George Sand*. Collection des *Grands écrivains français* (Paris, Hachette).

S. ROCHEBLAVE, *George Sand et sa fille* (Paris, 1905).

E. FAGUET, *Flaubert*. Collection des *Grands écrivains français* (Paris, Hachette).

A. FILON, *Mérimée* (Paris, Hachette).

CHAPITRE XII

TABLEAU DE L'ÉVOLUTION DES GENRES

Nous ne prétendons pas, dans ce tableau, traiter scientifiquement la question de l'*Évolution des genres*. Nous voulons seulement grouper, à l'usage des élèves, les *définitions*, les *caractères* et les *modifications* des principaux genres littéraires.

I. — L'Épopée.

Définition et caractères. — L'*épopée* est la forme poétique et merveilleuse que les peuples jeunes donnent instinctivement à l'histoire. Elle naît d'ordinaire après un grand événement, victoire que l'on célèbre, désastre dont on cherche à se consoler. Et, d'abord, elle est brève ; elle se présente sous la forme d'un petit poème à la fois *narratif* et *lyrique* (la chanson, la cantilène, la romance espagnole) ; elle court de bouche en bouche, elle est un chant de veillée ou de combat. Puis le genre littéraire se constitue par la juxtaposition et la fusion de plusieurs de ces poèmes relatifs à un même héros ; on ramène à ce héros (Achille, Siegfried, Charlemagne) des fragments primitivement consacrés à un autre personnage dont la personne est oubliée. Telle est l'épopée que l'on appelle *naturelle* ou *spontanée*.

Artificiellement, et à l'imitation de ces premières épopées, on en écrit d'autres, destinées à des lecteurs, et qui ont pour sujet quelque exploit national, pour héros un des fondateurs ou des restaurateurs du pays, de la religion, etc... (Énée, Godefroy de Bouillon, Henri IV, etc.).

Enfin, après une série de grands poèmes, dans la forme traditionnelle de l'épopée, on revient à la *cantilène* ou à la *romance castillane* ; et l'on écrit de « petites épopées » (*Légende des siècles* de V. Hugo).

Spontanée ou artificielle, l'épopée a généralement les caractères suivants :

1° C'est un récit impersonnel ; dans sa forme essentielle, l'épopée exclut le *lyrisme* qui se trouve dans la *cantilène* et reparaît dans la « petite épopée » (*Légende des siècles*) ;

2° Le fond en est *historique*, mais transformé par la *légende*. Il s'agit toujours d'un événement qui a frappé très vivement l'imagination populaire, et qui, avec un peu de recul, devient à la fois plus simple et plus grand ;

3° Le héros incarne les qualités et les défauts de la race qu'il représente ; il est vivant et symbolique ;

4° Pour expliquer des exploits démesurément agrandis, on a recours à l'intervention de la divinité ; de là le *merveilleux*, qui naît, dans la véritable épopée, de la conception même d'un héroïsme surhumain, et qui n'est plus qu'une « machinerie » dans l'épopée artificielle ;

5° Il y a peu ou point de psychologie, c'est-à-dire que le poèt ne cherche pas à expliquer les faits par les sentiments des per sonnages ; il les attribue à la fatalité ou aux dieux. Les héros expriment seulement leurs sentiments occasionnels ;

6° Le style en est naïf, concret, analytique. Les comparaisons et les images abondent, comme dans les contes d'enfants.

Développement en France. — *Du cinquième siècle au huitième siècle*. — Cantilènes latines et romanes (pp. 21-22).

Neuvième au dixième siècle. — Formation des *Chansons de geste* (p. 22-23-24).

Dixième au douzième siècle. — Période des *Chansons de geste* originales (?), écrites en vers décasyllabes assonancés (p. 24) : *Roland*, *Aliscans*, *Raoul de Cambrai*. On commence à voir paraître des adaptations des épopées antiques : *Roman de Troie*, *Roman d'Alexandre* (pp. 56).

Treizième au quatorzième siècle. — Nouvelles rédactions *rimées* de *Chansons de geste*. L'élément romanesque et satirique y pénètre (p. 25).

Quinzième siècle. — Nouvelles rédactions *en prose* de *Chansons de geste*. Déformation successive des textes, à travers les rajeunissements littéraires ou populaires, jusqu'à nos jours (p. 25-26).

Seizième siècle. — Apparition de l'épopée *artificielle*, dans *la Franciade* de Ronsard (p. 202).

Le *ton épique* se trouve dans *la Semaine* de du Barta (p. 211), dans *les Tragiques* de d'Aubigné (p. 212).

Dix-septième siècle. — Jamais épopées ne furent plus nombreuses ; jamais elles ne furent moins épiques : *Le Saint-Louis* du P. Lemoyne, *l'Alaric* de G. de Scudéry, *le Clovis* de Desmarets de Saint-Sorlin, et surtout *la Pucelle* de Chapelain. On fait œuvre *littéraire*. Et Boileau (*Art poétique*, III) reproche à ses contemporains de ne pas imiter assez fidèlement Homère et Virgile ! Aucune question critique ne fut plus mal posée (p. 532). A l'épopée peut se rattacher, pour le *récit* et le *merveilleux*, *le Télémaque* de Fénelon.

Dix-huitième siècle. — *La Henriade* de Voltaire doit son succès auprès des contemporains aux *allusions* et aux *idées*, point du tout à des qualités épiques; de là, pour nous, l'insignifiance et la fadeur de ce poème d'actualité historique et philosophique (p. 596).

Dix-neuvième siècle. — Le romantisme nous rend la notion de la véritable épopée; mais, alors, on sent qu'elle est devenue impossible, dans une société où l'esprit critique n'est pas moins développé que l'imagination. Cependant Chateaubriand écrit une épopée en prose, *les Martyrs* ; autant les parties romanesque et historique en sont intéressantes, autant la partie épique et merveilleuse sent l'artifice et ennuie (p. 727). Il faut arriver jusqu'à *la Légende des siècles* de Hugo et aux *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, pour retrouver sinon l'épopée complète, au moins le *ton épique*. Mais il convient de ne classer dans l'épopée que les pièces impersonnelles : ainsi *l'Aigle du casque*, *le Petit roi de Galice*, *Eviradnus*, *Aymerillot*, etc..

Si l'on cherche des exemples du genre organisé et complet, la France ne possède comme épopées que les *Chansons de geste*.

II. — La poésie didactique.

Définitions et caractères. — *Didactique* vient d'un mot grec qui signifie *enseigner*. La poésie didactique est celle qui se propose de donner, sous une forme agréable et facile à retenir, un enseignement technique, intellectuel, moral. On s'explique l'opportunité de ce genre dans des sociétés où les philosophes et les maîtres confiaient leurs préceptes à la mémoire

des disciples. Mais la *littérature* s'est vite glissée parmi les vers proprement *didactiques* ; l'enseignement n'a plus été qu'un prétexte soit à description, soit à virtuosité; d'autre part, on s'est emparé de ce cadre complaisant, pour exposer ses idées sociales, religieuses, critiques, etc... Aussi y rattache-t-on *la Satire*, *l'Épître*, parfois *l'Eglogue.*

On ne saurait déterminer exactement les caractères du genre didactique. Cependant, il est d'usage de louer dans *les Géorgiques* de Virgile, par exemple, la précision de la partie technique, et le charme de la poésie ; le meilleur poème didactique est donc celui où l'on peut s'instruire tout en goûtant un plaisir littéraire.

Développement. — *Au moyen âge*, on range dans le genre didactique : *les Romans du Renard* (p. 69) ; *le Roman de la Rose* (p. 62) dont la première partie est un « art d'aimer » et la seconde une satire de la société; *les Bestiaires* et *Lapidaires* (p. 66), *les Dits* (p. 67), *les Fabliaux* (p. 74), *la Sirvente* (p. 84), *le Testament* (p. 94), *le Sermon joyeux* (p. 134), *le Monologue* (p 133), etc. Le moyen âge ayant la manie de glisser partout des leçons, et d'employer le vers avec une déplorable facilité pour les sujets les moins poétiques, on pourrait rattacher au genre didactique un nombre infini d'ouvrages.

Seizième siècle. — On commence à mieux déterminer le genre, à l'imitation des anciens. Marot est didactique (à la façon du moyen âge) dans *le Temple de Cupido* (p. 185) et dans *l'Enfer* (p. 185) ; Marguerite d'Alençon, de même, dans *le Miroir de l'âme pécheresse* et autres poèmes mystiques (p. 188). Thomas Sibilet (p. 191) et Vauquelin de La Fresnaye (p. 307) donnent des *Arts poétiques.* La satire se régularise; elle prend sa forme classique dans *le Poète courtisan* de J. du Bellay (p. 209), et dans *les Discours* de Ronsard (p. 202). Belleau se souvient des *Lapidaires* dans ses *Amours et échanges des pierres précieuses* (p. 209); Baïf donne *les Météores* et *les Mimes* (p. 210). Enfin *la Satyre Ménippée* est la forme la plus libre de l'œuvre à la fois satirique et oratoire (p. 284).

Peut-être faut-il ranger dans la poésie didactique les nombreuses *Églogues*, *Bergeries*, etc., que le seizième siècle a écrites, sous l'influence de l'Italie et de l'Espagne (Ronsard, Belleau, etc.), et *les Épîtres* de Marot (p. 185).

Dix-septième siècle. — La satire est représentée d'abord par Mathurin Régnier (p. 307), et devient plus didactique avec Boileau (p. 525). L'Épître est moins libre, moins aimable chez Boileau (p. 529) que chez Marot ; mais elle gagne en gravité et en éloquence. Le « chef-d'œuvre » est *l'Art poétique* de Boileau (p. 531), qui a toutes les qualités et tous les défauts du genre. La fable atteint à sa forme à la fois la plus complète et la plus libre avec La Fontaine (p. 508).

Dix-huitième siècle. — Il est si vrai que le genre didactique peut, par définition, se passer de la *poésie*, que le dix-huitième siècle, essentiellement critique et philosophique, *versifie* tous les sujets. Voltaire compose ses *Discours sur l'homme* (p. 596), ses poèmes sur *le Désastre de Lisbonne*, sur *la Loi naturelle* (*id.*) ; Louis Racine donne *la Grâce* et *la Religion* (p. 677) ; Roucher et Saint-Lambert, *les Mois* et *les Saisons* (p. 677), etc. A la fin du siècle, André Chénier entreprend son *Hermès*, resté inachevé, et qui eût été une sorte d'Encyclopédie en vers, inspirée et géniale par fragments, mais dont la conception même est plutôt d'un penseur que d'un poète (p. 682). Delille reste le représentant le plus complet de cette « fureur didactique » ; il chante *les Jardins*, *l'Homme des Champs*, *la Conversation* ; il eût traité en vers l'art d'écrire en prose (p. 717). La satire se retrouve chez Voltaire. Gilbert (p. 678) ; la fable, chez Florian (p. 678).

Dix-neuvième siècle. — La grande crise lyrique du romantisme brise pour cinquante ans cette fâcheuse tradition. D'ailleurs, la science, la philosophie, l'histoire ont désormais un développement autonome et une forme propre ; elles se présentent elles mêmes au public, sans se déguiser sous les artifices d'une poésie. Peut-être l'influence didactique du dix-huitième siècle se fait-elle encore sentir dans certains morceaux philosophiques de Lamartine (*l'Homme*, *l'Immortalité...*) ; mais le fond en est toujours lyrique (p. 748).

Les Parnassiens reviennent à la poésie didactique, par cela même qu'ils veulent être *impersonnels* et qu'ils cherchent la beauté plastique. Ils choisiront donc des sujets qui ne seront que les supports ou les occasions de la poésie ; ils sont les disciples de Chénier. Didactique plutôt que lyrique est Leconte de Lisle, dans quelques-uns de ses *poèmes antiques* (p. 763) sur l'Inde et sur la Grèce ; didactique, Sully Prudhomme dans *la Justice* et *le Bonheur* (p. 765).

Le genre didactique aura toujours ses partisans. Faux par lui-même et condamné par définition à n'être ni tout à fait instructif, ni tout à fait poétique, il peut fournir à certains tempéraments qui ont besoin de se sentir soutenus par un sujet pris en dehors d'eux-mêmes, et qui ne sont pas psychologues, des cadres et des occasions de poésie.

III. — La poésie lyrique.

Définitions et caractères. — Le lyrisme est proprement l'expression passionnée de sentiments individuels sur des thèmes communs. Il peut être religieux (*Psaumes*), patriotique (Tyrtée), héroïque (Pindare), moral (Mimnerme, Simonide), amoureux (Sapho, Anacréon), etc. Il lui faut, pour se produire et se développer, des conditions favorables : une certaine sincérité, chez le poète comme chez le lecteur ; de la naïveté ; de l'élan ; de l'enthousiasme ; il ne peut s'adresser qu'à des hommes chez qui la raison et la critique n'ont pas affaibli la faculté de vibrer et de sentir, sinon il devient artificiel. De là, dans l'évolution du lyrisme, des périodes où les formes seules sont conservées, et où le vrai lyrisme, en tant qu'il est une façon d'exprimer ses propres sentiments, se réfugie dans des genres non versifiés.

La poésie lyrique fut proprement, au début, la poésie *chantée*, sous forme d'hymne, de chanson, d'ode, etc. Aussi, conserve-t-elle avant tout des caractères *musicaux*. Elle use de strophes, de refrains ; elle est, plus que toute autre, rythmée et mélodique. Elle procède par élans et par sensations ; elle n'est astreinte à aucune logique ; elle se règle sur les mouvements du cœur et obéit aux caprices de la sensibilité et de l'imagination.

Ce *désordre* n'est pas chez elle, comme l'a cru Boileau, *un effet de l'art*, mais bien, au contraire, un ordre naturel, sensible et passionnel, qui s'oppose à l'ordre déductif ou narratif des autres genres. Quel que soit son thème, l'ode est toujours *subjective*, puisque le poète ne *chante* que pour exhaler, comme malgré lui et parce qu'il y est forcé par son inspiration intime, des sentiments et des impressions. Le *lyrisme* est donc, en soi, toute la poésie.

Développement. — *Moyen âge* : Le lyrisme provençal ou français commence par la *chanson.* Il se subdivise en de nombreux genres, qui, tous, conservent des traces de rythmes spontanés et populaires (pp. 82 à 84). Les troubadours et les trouvères n'expriment, d'ailleurs, que des sentiments assez banals, et qui, très vite, deviennent traditionnels et artificiels. Si quelques-uns, comme Bertrand de Born (p. 86), chantent la guerre avec enthousiasme, la plupart s'en tiennent à l'expression de l'amour courtois, forme de la galanterie mondaine au moyen âge (pp. 84-85). Au quatorzième et au quinzième siècle, les grands événements inspirent parfois Eustache Deschamps (p. 88), et Alain Chartier (p. 90). Mais Charles d'Orléans (p. 91) n'est qu'un gracieux disciple des troubadours. Vers la fin du siècle apparaît le poète lyrique au sens le plus profond du mot, Villon (p 92). Celui-là est vraiment subjectif, et, sans chercher des sujets nouveaux, il est poète par la façon dont il exprime ses impressions personnelles et humaines sur les *thèmes communs* (vie, jeunesse, amour, mort, etc.).

Seizième siècle. — Le lyrisme subit une crise de *formalisme* avec les *rhétoriqueurs* (p. 176) ; ce sont des *ouvriers* qui préparent et affinent les rythmes et le vocabulaire. Marot est un lyrique, très inférieur à Villon ; mais sa personnalité discrète et mélancolique donne une note vraiment lyrique à quelques-unes de ses pièces ; et il a su, non pas dans sa traduction des *Psaumes*, mais dans quelques-unes de ses Élégies et de ses Complaintes, exprimer des sentiments religieux (pp. 185-186). Ronsard fait d'abord du lyrisme artificiel, en imitant Pindare et Anacréon. Il devient lyrique quand il chante la nature, la mort ; sans doute, ce lyrisme est gâté par les imitations indiscrètes de l'antiquité et des Italiens, mais le poète sincère se trahit souvent (pp. 200 à 207).

Plus lyrique peut-être est Joachim du Bellay, dont la mélancolie est si pénétrante, dans *les Regrets*, et qui, dans *les Antiquités de Rome*, éprouve et nous fait éprouver avec lui de graves et sublimes impressions (p. 208). Le lyrisme apparaît encore dans *les Tragiques* de d'Aubigné, œuvre d'indignation et d'enthousiasme, essentiellement subjective (p. 212).

Dix-septième siècle. — On peut dire, d'une façon générale, qu'il n'y a de poésie lyrique à l'époque classique, que chez des poètes secondaires, comme Théophile de Viau (p. 310), Desportes

et Bertaut (p. 307), Maynard, Racan (p. 306). Malherbe n'est pas un lyrique, en dépit de la forme qu'il donne à ses odes ; il incarne précisément les tendances impersonnelles et objectives d'un siècle trop pénétré de raison, de psychologie générale, de sociabilité et de *politesse*, pour que le subjectivisme lyrique puisse y paraître légitime et s'y développer. Parmi les grands poètes, ni Corneille, ni Racine, ni Boileau ne sont lyriques ; seul La Fontaine l'est quelquefois, et encore ne faut-il pas exagérer : il est tenté de se laisser aller à l'expression de ses sentiments intimes, mais il se ressaisit si vite ! Le grand lyrique du dix-septième siècle est Bossuet (p. 390).

Dix-huitième siècle. — Pas plus que le siècle précédent, le dix-huitième n'a le sens du lyrisme. En vain, J.-B. Rousseau paraphrase les *Psaumes* ; il a des rythmes harmonieux et des mouvements d'éloquence ; mais rien n'est moins subjectif. Même quand il s'adresse au comte du Luc, son protecteur, l'accent n'a rien de personnel (p. 678). Le Franc de Pompignan conserve quelquefois mieux que J.-B. Rousseau le style biblique (p. 679). Gilbert est plus près du vrai lyrisme dans ses *Adieux à la vie* (p. 678). A la fin du siècle, A. Chénier ressuscite le lyrisme, dans quelques-unes de ses Élégies, et surtout dans ses *Iambes*, où il exprime avec force et avec éclat des sentiments personnels (p. 681) ; et Parny, mélancolique et passionné, annonce Lamartine (p. 679). Mais, comme Bossuet avait été le grand lyrique du dix-septième siècle, c'est encore un prosateur, J.-J. Rousseau, qui est le grand et seul lyrique du dix-huitième (p. 634).

Dix-neuvième siècle. — Chateaubriand, dans *Atala*, *René*, *le Voyage en Amérique*, continue et agrandit le lyrisme de Rousseau. Il prépare les thèmes que les romantiques n'auront plus qu'à versifier (p. 724). Lamartine est le lyrique par excellence. Jamais poésie ne fut plus spontanée et ne jaillit plus profondément du cœur d'un homme. Il représente en perfection le lyrisme subjectif (p. 748). Victor Hugo, souvent égal à Lamartine dans le lyrisme subjectif, possède aussi le lyrisme politique et héroïque ; moins spontané que Lamartine dans l'expression de ses *intimités* et de ses *pensées*, il renouvelle l'ode antique et touche avec un égal bonheur toutes les cordes de la lyre (p. 755). Musset, comme Lamartine, excelle dans l'expression personnelle et passionnée de l'amour (p. 759). Vigny, moins

enthousiaste, est un lyrique *intellectuel* (p. 758). Les Parnassiens reviennent souvent, en dépit de leurs théories, au vrai lyrisme ; il y a beaucoup d'individualisme et de sensibilité contenue dans Leconte de Lisle (p. 763) ; Sully-Prudhomme reprend la tradition de Lamartine et de Musset dans ses meilleures pièces des *Solitudes* et des *Vaines Tendresses* (p. 766), et F. Coppée est le lyrique des sentiments tendres et résignés (p. 766), en quoi il se montre disciple de Sainte-Beuve, qui, le premier, avait voulu extraire la poésie des humbles vies et des spectacles quotidiens.

IV. — Le Théâtre sérieux.

Définition et caractères. — Ici, on éprouve un réel embarras à *définir*. Le théâtre sérieux en France est représenté par deux genres tout à fait distincts : les *mystères* du moyen âge, et la tragédie. Le *mystère* est un drame sacré, sorti des cérémonies du culte, et qui passe successivement par les formes suivantes : *trope*, *drame liturgique*, *miracle*, *mystère* (pp. 98 et sq.). Puis, brusquement, au milieu du seizième siècle, il disparaît; il ne donne pas naissance, par une substitution de sujets, au drame historique, comme en Angleterre; il est aboli. Cependant, devant un public d'écoliers et d'humanistes, sont représentées les premières *tragédies*, imitées des anciens.

La *tragédie*, telle qu'elle est à peu près constituée dès la première tentative de Jodelle en 1552 (p. 260), et par les théoriciens du genre, consiste essentiellement dans la représentation d'une crise morale prise aussi près que possible de sa fin ; — elle se renferme dans les *trois unités* d'action, de temps et de lieu ; — elle élimine tout spectacle, et renvoie derrière le décor toute action matérielle; nous n'avons sur la scène que le contrecoup des événements sur la psychologie des personnages ; — le sujet en est antique, ou pris dans un pays éloigné (nous verrons ce point se modifier dès le dix-huitième siècle) ; — les personnages sont de condition royale ou noble ; — le dénouement est, en général, formé par une catastrophe, qui cause la mort d'un ou de plusieurs personnages, ce qui conclut sans ambiguïté la situation passionnelle ; — elle provoque ainsi la *pitié* et la *terreur*. — Le style en est logique et oratoire ; c'est une suite

d'analyses, de plaidoyers, de discussions; il n'est ni épique, ni lyrique, mais proprement dramatique.

En dépit de quelques changements, tels sont bien, de 1552 à 1842, de *la Cléopâtre* de Jodelle à *la Lucrèce* de Ponsard, les éléments essentiels de la tragédie.

Développement. — *Seizième siècle.* — La tragédie classique naît en 1552, avec la *Cléopâtre* de Jodelle (p. 261); elle semble devenir un peu plus libre dans les pièces de Robert Garnier (p. 265) et de Montchrestien (p. 267).

Dix-septième siècle. — L'influence momentanée de la pastorale et de la tragi-comédie la menace d'une sorte de dissolution, avec Alexandre Hardy (p. 332) et Théophile de Viau (p. 334). Mais la *Sophonisbe* de Mairet, en 1634 (p. 331), en établit définitivement la forme. Corneille, de 1635 à 1652, et de 1659 à 1674, donne des tragédies qui sont toutes « dans les règles », mais dont les sujets ne sont pas toujours choisis dans un rapport exact avec le cadre imposé; quelques-unes d'entre elles eussent peut-être gagné à un système dramatique plus libre (p. 336 à 339). De même pour Rotrou (p. 355). Mais Racine comprend mieux le rapport entre l'action, les caractères et les règles dites d'Aristote. Il « fait quelque chose de rien »; c'est-à-dire qu'entre le fait initial qui détermine la crise, et le dénouement, il n'introduit que des analyses et des conflits de passions : rien ne vient de l'extérieur; tout dépend des résolutions et des erreurs des personnages (pp. 462 à 480).

Dix-huitième siècle. — Avec Crébillon, la tragédie tourne au mélodrame romanesque, tout en respectant en apparence les règles usuelles (p. 658). Et pendant tout le siècle, on pourra constater que la forme de la tragédie classique reste fixe, que le style en est conventionnel, et que, au fond, elle se renouvelle soit par le sujet, soit par les idées. Ainsi se prépare, de très loin, le drame romantique. Voltaire écrit pour le théâtre de 1718 à 1778. Il respecte scrupuleusement le cadre, et imite le style de Racine et celui de Quinault. Mais il emprunte des sujets à l'Histoire de France, à celle des peuples voisins ou lointains, obtient la suppression des banquettes qui encombraient la scène et défendaient toute illusion par les décors, et commence à nous initier à Shakespeare (pp. 659 à 662). De plus, il introduit des idées philosophiques dans la tragédie, et, s'il *date* par

là ses pièces, il leur donne pour son temps une vie plus intense. Ducis adapte Shakespeare, très maladroitement, mais de manière à en faire désirer des traductions complètes (p. 663). Sous la Révolution et sous l'Empire, la tragédie continue à se développer selon la tradition de Voltaire. Elle cherche de plus en plus comme un corps qui veut vivre à tout prix, malgré sa mauvaise constitution, à s'assimiler des éléments qui ne conviennent point à sa nature : elle devient, pour le fond, un drame historique, et s'obstine à rester, pour la forme, une tragédie psychologique [M. J. Chénier (p. 711), N. Lemercier (p. 712), Jouy (p. 714), Raynouard (p. 714)].

Dix-neuvième siècle. — Avec ce régime contradictoire, elle s'use et dépérit. Le mélodrame (pp. 716 et 718) est une tragédie populaire, qui se donne toutes les libertés. Sous la double influence de la tragédie historique et du mélodrame, naît le drame romantique (pp. 769 à 771), qui prend, par définition, toutes les libertés en contradiction avec les règles de la tragédie, mais qui en conserve la *terreur* et la *pitié*, ainsi que le style noble.

Malgré le succès foudroyant du drame romantique, la tragédie ne veut pas mourir encore. Elle donne quelques manifestations de vie, entre autres en 1842 avec *la Lucrèce* de Ponsard (p. 786). Mais elle va finir. Et le drame en vers, un peu assagi, triomphe définitivement au théâtre avec Ponsard lui-même (p. 787), H. de Bornier, Coppée, etc. (p. 788).

V. — La Comédie et le Drame bourgeois.

Définition et caractères. — La comédie a pour objet les ridicules et les travers de l'humanité. Elle cherche le plus souvent à exciter le rire. Pour elle, l'humanité se compose d'êtres plus bêtes que méchants, plus inconscients que pervers, plus vaniteux que féroces, et qu'il suffit d'avertir malignement du discrédit où les font tomber leurs défauts, pour les en corriger. Son domaine est très vaste; elle se borne parfois à ce qu'il y a de plus extérieur dans le conflit des sottises humaines : alors, c'est la comédie d'intrigue; ou bien, elle nous présente un tableau satirique de la société contemporaine (comédie de mœurs); ou encore elle creuse plus avant, et nous donne la peinture d'un travers symbolisé par un personnage central

(comédie de caractère). Elle ne reste *comique* que si elle ne prend pas ses sujets au sérieux, et si le dénouement nous cause du plaisir sans terreur; mais elle peut ne pas faire rire.

C'est ainsi qu'elle se fait moralisante, et parfois pathétique, sans se confondre, à cause de son allure générale et de sa fin, avec la tragédie.

Développement. — Au moyen âge, la comédie n'apparaît que vers le milieu du treizième siècle, avec le *Jeu de la Feuillée* et *Robin et Marion* d'Adam de la Halle. Le quatorzième siècle est vide. Au quinzième siècle nous trouvons la *farce*, la *moralité* et la *sotie*. Rien de plus singulier que ce développement. Nous devrions posséder tout un répertoire du quatorzième siècle, qui sera découvert peut-être quelque jour. Quoi qu'il en soit, la vraie comédie du moyen âge, celle qui contient en germe la comédie d'intrigue, la comédie de caractère et la comédie de mœurs, c'est la farce (p. 123). C'est dans ce genre que nous avons un chef-d'œuvre, *Pathelin* (p. 124). La *moralité* (p. 128), tient de trop près au goût allégorique des quatorzième et quinzième siècles ; la *sotie* (p. 131) est un pamphlet politique, moins le génie d'un Aristophane, c'est-à-dire fort peu de chose.

Seizième siècle. — La farce, qui subit l'influence italienne et celle de l'antiquité retrouvée, se transforme lentement, se fortifie, s'épure, et devient la comédie. Cependant, bien qu'on puisse affirmer qu'il n'y a point solution de continuité entre la farce et la comédie, c'est bien d'Italie que nous recevons, avec les adaptations de Pierre Larivey (p. 269), les modèles de notre comédie classique.

Dix-septième siècle. — On continue à imiter les Italiens; on y ajoute l'imitation espagnole. De là, ces comédies à la fois bouffonnes jusqu'à la grossièreté, fines jusqu'à l'affectation, menées par des valets endiablés ou des capitans ridicules. Rotrou, Scarron, Boisrobert (pp. 482-483) travaillent dans ce genre. Mais Corneille inaugure la comédie des honnêtes gens, avec *Mélite* (p. 339), et donne, avant Molière, une excellente comédie de mœurs, *le Menteur*. Molière (pp. 490 à 506) imite d'abord les Italiens e les contemporains à la mode; puis il se dégage de ses modèles, tout en remontant aux traditions de la vieille farce, et il crée la comédie classique, d'intrigue, de mœurs et de caractère, plus décente que la farce, plus profonde que la comédie italienne,

plus exacte, plus humaine, plus morale. Son influence est telle qu'elle transforme la comédie pour près d'un siècle.

Dix-huitième siècle. — Tout un groupe d'écrivains continue Molière : Regnard (p. 663), Dancourt (p. 665), Dufresny, Piron, Gresset (pp. 666-667). Mais ces disciples abandonnent les *caractères* pour l'intrigue et pour les mœurs. Il en résulte que leurs pièces sont simplement plaisantes, ou démodées. Un seul a du génie, Le Sage, aussi profond que Molière dans son *Turcaret* (p. 666). La comédie se modifie avec Marivaux ; on pourrait dire qu'elle change de pôle. L'amour ingénu et inconscient en devient le thème gracieux et piquant, et la femme, surtout la jeune fille, y prennent les premiers rôles (p. 667). Avec Beaumarchais, nouvelle forme; la politique s'y glisse. La société raffinée de 1730 à 1760 se plaisait surtout au *marivaudage*: mais la Révolution s'approche, et le théâtre cherche dans l'allusion et dans la satire de nouveaux éléments de succès (p. 669). D'un autre côté, on tendait à *moraliser*. Une société frivole et libertine s'ennuie de ses vices ; il faut bien que la vertu soit quelque part : on la met sur le théâtre. De là, les comédies larmoyantes de Destouches et de La Chaussée (p. 671). De là, aussi, le *drame bourgeois* dont Diderot donne la théorie (p. 672), ce qui prouve aussi qu'on est las des genres fixes, qui ont produit leurs chefs-d'œuvre, et qu'on essaie de les renouveler par une sorte de mélange de races ou de contamination. Diderot demande surtout que l'on substitue à la peinture des *caractères* celle des *conditions*.

Dix-neuvième siècle. — Après une période pendant laquelle la comédie n'est plus qu'un pamphlet, on revient à la peinture de mœurs avec Picard (p. 714), Duval (p. 715), Étienne (p. 715). Dumas père crée la comédie historique (p. 856). Il est suivi dans cette voie par Scribe (p. 854), qui excelle aussi dans la comédie d'intrigue. Mais à mesure que le public s'intéresse davantage aux questions politiques et sociales, on discute devant lui, au théâtre, des *thèses*. Émile Augier (p. 857), puis Dumas fils (p. 860), suivis d'une foule d'imitateurs, lui parlent de la mésalliance, du mariage, du divorce, etc... Retour au genre historique et à l'intrigue amusante avec V. Sardou (p. 864) et à l'aimable comédie de mœurs avec Pailleron (p. 865). — Réaction naturaliste, par Henri Becque (p. 866) et le Théâtre libre (p. 867), et réaction idéaliste, avec E. Rostand (p. 867).

VI. — Le Roman.

Le Roman n'est d'abord qu'un récit en langue vulgaire (p. 45). Mais il devient, au douzième siècle, le *roman chevaleresque*, avec Chrétien de Troyes, et les légendes de Tristan, du Saint-Graal, etc. (pp. 46 à 52). A côté de ces romans *courtois*, signalons les romans tirés de légendes byzantines, grecques, etc. Ces ouvrages sont, comme les chansons de geste, sans cesse remaniés et rajeunis. Au seizième siècle, il y en a moins; on se contente des adaptations nouvelles des romans précédents. Mais on peut ranger parmi les romans le *Gargantua* et le *Pantagruel* (p. 220). — Le dix-septième siècle voit refleurir le genre. L'*Astrée*, d'Honoré d'Urfé (p. 148), les romans à clef de Mlle Scudéry (p. 650), les romans d'aventures (p. 650), le roman réaliste avec Scarron et Furetière (p. 652), le roman idéaliste, avec la *Princesse de Clèves* (p. 453), passionnent la société polie. — Le dix-huitième siècle y ajoute soit une observation plus fine et plus directe des mœurs, chez Le Sage (p. 645) et Marivaux (p. 647), soit une analyse plus profonde et plus sensible de la passion, chez Prévost (p. 648), et chez Rousseau (p. 636). D'autre part, le roman devient un cadre à thèses pour Voltaire (p. 649) et pour Marmontel (p. 650). — Au dix-neuvième siècle, le développement est prodigieux; tous les genres de romans produisent des chefs-d'œuvre, depuis *Atala* et *René*, jusqu'à Balzac (p. 861), Flaubert (p. 864), George Sand (p. 857). Et nos contemporains ont encore élargi le roman, par la discussion de thèses sociales et la peinture des pays exotiques (p. 890).

A noter que le roman est, de tous les genres, celui qui a le plus subi les influences étrangères : — celtique et byzantine au moyen âge ; italienne et espagnole au dix-septième siècle; anglaise, au dix-huitième; allemande et russe, au dix neuvième.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Cet *Index* donne tous les noms d'auteurs étudiés ou cités. Comme titres, il ne contient que ceux des ouvrages collectifs no anonymes.

ERRATA

Page 288. — **A la Bibliographie**, 5e ligne, **au lieu de** Em. Faguet, lire A. Bossert.

Page 379. — Au **Sommaire**, 3e ligne. Pour la date de la naissance de Bossuet, lire **1627** au lieu de 1625.

Page 612. — Avant-dernière ligne. Pour la date de naissance de Melle de Lespinasse, lire **1732** au lieu de 1752.

Page 633. — 5e avant-dernière ligne, lire **1794, au** lieu de 1791.

Page 812. — 8e ligne. Pour la date de la mort de Gaston Paris, lire **1903** au lieu de 1905.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE.

LE MOYEN AGE

DEUXIÈME PARTIE

LE SEIZIÈME SIÈCLE

TROISIÈME PARTIE

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

QUATRIÈME PARTIE

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

CINQUIÈME PARTIE

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Pages

2378. — Tours, imprimerie E. ARRAULT et Cie.